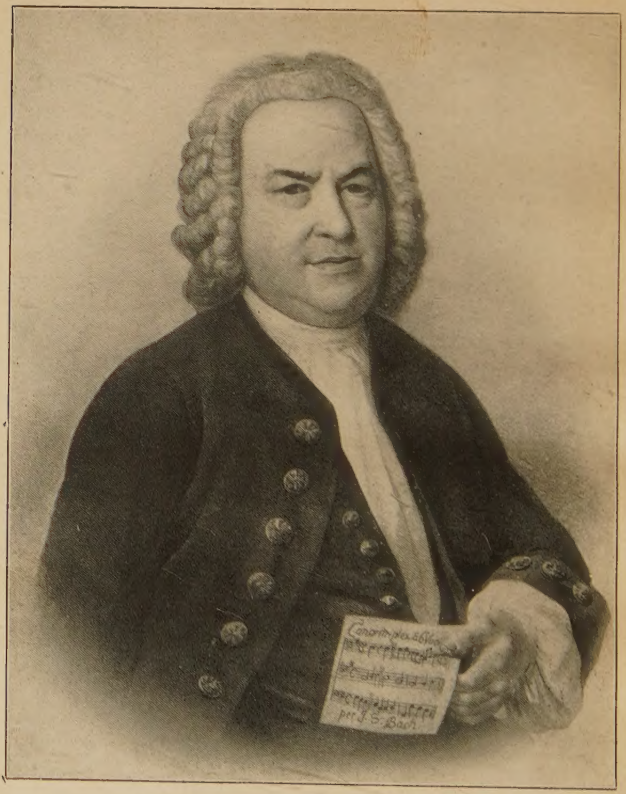
D. Dr. Hans Preuß

Bach · Mozart Wagner

ML 390
P92
1922

J. C. Mattes Collection



Johann Sebastian Bach

Nach einer Lithographie von Schlick

Lebensideale der Menschheit

3. Heft

Bach ❖ Mozart Wagner

Von

D. Dr. Hans Preuß

Professor an der Universität Erlangen

Zweite Auflage

Mit drei Bildnissen

Property of CBPL
Please return to Graduate Theological Union Library

Leipzig A. Deichertsche Verlagsbuchhdlg. Dr. Werner Scholl Erlangen

ML 390
.P92
1922

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1922 by A. Deichertsche Verlagsbuchhdlg. Dr. Werner Scholl Leipzig
Printed in Germany

PACIFIC LUTHERAN
THEOLOGICAL SEMINARY
THE LIBRARY

Wenn es wahr ist, daß nur Polyhymnia die Seele ausspricht, wenn Schopenhauer recht hat, daß alle anderen Künste Seelisches nur bedeuten, die Musik aber dieses selbst ist, so muß bei der Frage nach den Lebensidealen der Menschheit diese Kunst doch die tiefsten Aufschlüsse geben können. Und das bewährt sich denn auch beim Studium der Werke großer und kleiner Tonmeister. Wenn wir nun freilich versuchen wollen, die Lebensideale von drei Höhenmenschen der Musikgeschichte aufzudecken, so muß doch von vornherein darauf aufmerksam gemacht werden, daß das Letzte und Tiefste daran eben nicht in Worte gefaßt werden kann. Denn wenn das möglich wäre, würden jene Meister nicht gesungen, sondern gesprochen haben. Aber vielleicht kann doch Schatten und Echo im erklärenden Wort dem und jenem ein Wegweiser werden hinein in das innerste Heiligtum dieser drei Künstler.

Ich habe Bach, Mozart und Wagner gewählt. „Warum bloß Deutsche?" Eine Gegenfrage: Was kann ich dafür, daß gerade deutsche Tonmeister die wertvollsten, charakteristischsten und interessantesten Lebensideale vertreten haben? „Warum aber gerade diese drei?" Das wird sich hoffentlich aus den folgenden Ausführungen rechtfertigen, die da zu zeigen haben, wie jeder dieser drei einen bedeutungsvollen, scharf geprägten Typus innerhalb der logisch sich fortsetzenden Reihe der neueren Musikgeschichte darstellt — drei Pfeiler, auf denen unsere musikalische Kultur ruht und mit ihr unsere Kultur überhaupt.

I. Johann Sebastian Bach.

Wenn wir die allgemeine geistige Bedeutung Bachs erkunden wollen, so denken wir wohl unwillkürlich zunächst nur an sein Werk, nicht an seine Person.

7668

Diese scheint dafür völlig belanglos zu sein. Sagt doch sogar der neueste und geistreichste Beurteiler Bachs, Albert Schweitzer, die künstlerische Persönlichkeit stehe bei ihm der menschlichen frei gegenüber und habe die letztere fast als etwas Zufälliges unter sich. Wir werden sehen, daß das wohl im allgemeinen stimmt, aber gerade nicht in dem für Bachs Kunst wichtigsten Punkte, in seiner Religiosität.

Der Rahmen freilich, in dem sich die 65 Jahre seines Erdenwallens abspielen, ist gar nicht besonders merkwürdig. Er ist schlicht bürgerlich, durchschnittsmäßig, ganz im Stile der Zeit. Einer kernhaften, musikalischen und frommen thüringischen Sippe entsprossen, die in ernsten und fröhlichen Dingen verwandtschaftlich treu zusammenhielt, setzt er, zweimal verheiratet, sein Geschlecht fort in neun Kindern, die ihn von zwanzig überlebten, tritt aus einem Dienst in den anderen, darunter in zwei fürstliche, um als Stadtkantor von St. Thomä in Leipzig zur vollen Meisterschaft heranzureifen — in behaglichem häuslichen Frieden unter Weib und Kind und Freunden, denen er bei allem wirtschaftlichen Sinn sein Haus stets offen hielt, allezeit bescheiden denkend von seinen Leistungen, andere dagegen neidlos anerkennend und von ihnen lernend, ohne jede Spur von Eitelkeit und Pose, hausbacken, nüchtern — so sehen wir ihn sitzen vor Orgel und Klavier, überbuscht mit einem gewaltigen Perückengebirge, die kurzsichtigen, zusammengekniffenen Augen überspannt von stark geschwungenen Brauen, die sich zu einem strengen Zug zusammenziehen — aber darunter liegt auf Nase und Mund ein stilles Behagen und um die Mundwinkel spielt leiser Scherz. Wie alle Musiker ist er schnell bereit zu herausbrechendem, aber rasch verdampfendem Zorn; er ärgert sich mit aller Welt herum: mit dem Pastor, mit dem Konsistorium, mit dem Rat, mit dem Rektor, mit den Schülern, mit dem beharrlich falsch spielenden Organisten, dem er einmal voll Zorns seine Perücke an den Kopf wirft; er wird einmal wochenlang wegen Eigenwilligkeit eingesperrt

— doch er kann auch wieder gerecht und ruhig sein bis zu altrömischer Objektivität — kurz, ein Mensch wie tausend andere, so gar nichts Originelles, keine genialen Schrullen — nichts! Er läuft nicht ohne Hut stundenlang im Regen herum wie Beethoven; er fuchtelt sich nicht mit der Serviette um die Nase wie Mozart, er hat keinen Hang zum Klettern wie Wagner, er schreibt keine geistreichen Bücher wie Schumann, er bekümmert sich nicht einmal um das Geschick seiner Werke, seinetwegen hätten sie alle wieder untergehen können und ach, wie viele sind es! So hat ihn einer seiner größten Bewunderer, E. Lucka, neuerdings „menschlich ganz unbedeutend" nennen können und, wie Schweitzer, einen dicken Strich gezogen zwischen dem Menschen Bach und dem Künstler Bach.

Das ist alles richtig. Aber man hat dabei doch einen sehr wesentlichen Punkt übersehen — einen Punkt, in dem sich Mensch und Künstler bei Bach nicht bloß berühren, sondern sogar decken, und das ist seine Frömmigkeit.

Unter Frömmigkeit kann man zweierlei verstehen, einmal die Stärke des auf Gott gerichteten Lebens, und dann die Eigenart dieses Lebens. Was das erste betrifft, so ist sie bei Bach in hohem Maße nachweisbar. In „des Höchsten Namen" und „mit des Höchsten Beistand" tut er sein Werk. Über so manche Kantate schreibt er das doppelte J = Jesu iuva — Jesus, hilf! oder das SDGl: Soli Deo gloria. Das Klavierbüchlein seines Lieblingssohnes Friedemann schmückt er mit den Worten: In Nomine Jesu. Dem Köthener Orgelbüchlein setzt er die Verse vor:

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

In seinen Anweisungen über das Accompagnement sagt er, der Generalbaß solle als Fundament der Musik eine wohlklingende Harmonie verbürgen „zur Ehre Gottes", „und soll wie aller Musik, also auch des Generalbasses Finis und Endursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths sein. Wo dieses nicht in acht

genommen wird, da ist's keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplerr und Geleyer." — Seit ihres Herrn und Meisters Sieben Worten am Kreuze hat die Christenheit stets auf die letzten Worte und Weisungen eines Sterbenden besonderes Gewicht gelegt und daraus wichtige Schlüsse zu ziehen gesucht. Bach hat in den letzten Tagen seines Lebens, da ihm das äußere Licht schon genommen war, seinem Schwiegersohn eine Choralbearbeitung in die Feder diktiert über die Melodie: Wann wir in höchsten Nöten sein. Er ordnete aber an, daß nicht dieser Text, sondern ein anderer, der gleichzeitig auf diese Melodie paßt, untergelegt würde, es war das Lied: „Vor deinen Thron tret' ich hiemit". Man vergegenwärtige sich den Text, um ganz den frommen Sinn des Meisters im Angesicht des Todes zu verstehen:

Vor deinen Thron tret' ich hiemit,
O Gott, und dich demütig bitt',
Ach, wend dein gnädig Angesicht
Von mir, dem armen Sünder, nicht!

Du bist mein' Fürsprech' allezeit,
Mein Heil, mein Trost und meine Freud';
Ich kann durch dein Verdienst allein
Hier ruhig und dort selig sein.

Ein selig Ende mir bescher',
Am jüngsten Tag erweck' mich, Herr,
Daß ich dich schaue ewiglich.
Amen, Amen, erhöre mich!

Wie fromm bereitet ging er der Stunde entgegen, die ihn „vor Gottes Thron" führen sollte!

Nun ist aber für unser Thema noch weit interessanter als die Stärke seiner Frömmigkeit ihre Eigenart. Und zwar sind wir hier in der glücklichen Lage, diese ganz einwandfrei feststellen zu können. Ich nehme das Ergebnis gleich voraus: sie ist genau lutherische Frömmigkeit.

J. S. Bach war kein homo novus in der Frömmigkeit. Er war ein Zweig an einem uralten Stamm, dessen strammes Luthertum wir weit zurückverfolgen können und

zwar an der Hand von Kommunikantenlisten Thüringens, in denen die Bache getreulich ihren Mann gestellt haben. Dieses Erbe der Väter führte Johann Sebastian fort, wahrscheinlich in sich kampflos, aber entschieden. Dafür ein paar Belege. Es will noch nicht viel heißen, wenn er zum Paten seines ersten Kindes den Pastor Eilmar in Mühlhausen wählte, dessen hitzige Kämpfe gegen den pietistischen Kollegen er noch selbst miterlebt hatte. Denn hier kann etwas Negatives, nämlich die Abneigung gegen den Pietismus ausschlaggebend gewesen sein, der ja in der Kirche höchstens empfindsame Arien duldete und den großen Stil Bachs ablehnte. Wichtiger ist, daß Bach, obgleich Kapellmeister des Anhalt-Köthenschen Hofes und mit seinem Fürsten auf bestem Fuße stehend, seine Kinder in die neugegründete lutherische Schule schickte. Nun aber die Hauptsache! Nichts ist charakteristischer für einen Menschen als seine Bibliothek. Hier sieht man in die letzten Falten seines Herzens. Nun sind wir aber für Bach in der überaus glücklichen Lage, das Verzeichnis seiner hinterlassenen Bücherei noch zu besitzen, das sich in den Akten der Erbschaftsteilung erhalten hat. Was hielt Bach für wert, nicht bloß zu lesen, sondern auch zu besitzen? Worin bestand seine dauernde geistige Nahrung? Einundachtzig Bände erbaulichen wie theologischen Inhaltes bildeten den Bestand seines Bücherschatzes. An der Spitze werden zwei Vollausgaben von Luthers Werken aufgezählt, wahrscheinlich die Wittenberger und Jenaer; sodann die Tischreden und die Hauspostille. Es folgt eine Reihe von polemischen Schriften, voran die große klassische Gegenschrift auf das Trienter Konzil von Martin Chemnitz. Der streitbarste aller lutherischen Orthodoxen, Abraham Calov, war mit drei Folianten vertreten. Ferner hatte sich Bach von polemischen Schriften angeschafft: Heinrich Müllers Verteidigungsschrift gegen den Atheismus, sowie dessen Lutherus defensus, Speners „Gerechten Eifer wider das antichristliche Papsttum", Joh. Müllers „Judaismus", eine Verteidigung des Christentums gegen das Juden-

tum auf 1400 Seiten, Stengers „Grundfeste der Augsburgischen Konfession", Klingius' „Warnung vor Abfall von der lutherischen Religion", A. Pfeiffers Anticalvinismus — eine scharfe Ablehnung dieser Konfession als „verdammlich" — u. a. m. Man sieht mit Erstaunen, was für einen breiten Raum in dieser Liste von doch nur 81 Nummern die Polemik einnimmt. An dritter Stelle nennen wir die zahlreichen Erbauungsbücher des lutherischen Typus, darunter treffliche Namen wie Heinrich Müller, Joh. Gerhard, J. M. Meyfart. Viertens aber stehen daneben Erbauungsbücher von pietistischer und auch mystischer Art, wie Franckes Hauspostille, Joh. Arnds Wahres Christentum und vor allem Tauler, letzterer trotz der Angabe „Folio" nur mit 4 Groschen bezeichnet: war er so zerlesen? Wahrscheinlich so wie die Bibel, die überhaupt nicht erwähnt wird, aber natürlich in Bachs Besitz vorauszusetzen ist. Welchen Zweck hätten sonst ein „Reisebuch der hl. Schrift" sowie verschiedene Psalmenkommentare und ein „Hauptschlüssel der hl. Schrift" in seiner Bibliothek gehabt?

Was ergibt sich nun aus dieser Bücherliste für den Besitzer? Ein entschlossenes Luthertum, das sich trotzig behauptet gegen Papsttum, Calvinismus, Judentum und Atheismus, das aber eine leise Hinneigung zu kirchlicher Mystik zeigt, wie sie sich in der lutherischen Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts überall schon bemerkbar macht, als ein Wiederaufleben spätmittelalterlicher Strömungen, ohne daß doch dadurch das Luthertum in seinem Wesen getrübt worden wäre. Denn es liegt dem Luthertum zwar ferne ein nüchterner Rationalismus, Rechnen und Herrschen, dagegen sympathisiert es von Haus aus mit der Sinnigkeit und Innigkeit, die auch die Mystik durchzieht.

So tritt uns der fromme Mensch in J. S. Bach als ein scharf geprägtes Bild entgegen. Stimmt nun dazu das Bild seiner Kunst?

Man hat neuerdings, wie ich zu Anfang andeutete, sehr lebhaft bestritten, daß der Mensch Bach mit dem

Künstler Bach irgendwie zusammenhinge. Das mag, wie ich zugab, wohl gelten für den „bürgerlichen" Bach, aber es gilt nicht für den religiösen. Wie wir nämlich nun sehen werden, *verkörpert Bach in seiner Kunst genau den Typus von Frömmigkeit, den wir ihn als Mensch vertreten sahen: den lutherischen.* Es ist dann aber sehr schwer zu glauben, daß Bach die beiden identischen Strömungen in seinem Inneren als zwei sich nie berührende Parallelen nebeneinander solle gehabt haben, gleichsam in einer Art prästabilierter Harmonie. Ich finde es viel einfacher, seine fromme Kunst zu fassen als eine unmittelbare Offenbarung seines persönlichen „menschlichen" Innern, wenn dabei auch zugegeben werden mag, daß diese Äußerung seines Innern durch die künstlerische Genialität über das Maß persönlichen religiösen Besitzstandes in die Höhen reiner Idealität hinausgehoben worden ist.

So stellt sich uns Bachs Kunst dar als eine auf der Wurzel eigenen lutherisch-frommen Lebens sich erhebende klassische Offenbarung des lutherischen Lebensideales.

Das soll jetzt im einzelnen nachgewiesen werden. Gehen wir dabei von außen nach innen, so ist zuerst zu sagen: Bachs Kunst ist *kirchlich.*

Zunächst ist der *Rohstoff* seiner Kunst kirchlich. Sie hängt in den Pfeilern des evangelischen Kirchenliedes. R. Wustmann hat ausgerechnet, daß von den fünf Menschenaltern zwischen 1520 und 1680 das erste die meisten Choräle für Bachs Kantaten, soweit sie uns erhalten sind, beigesteuert hat. Am meisten Luther, mit etwa 20 Liedern. Von den nächsten drei Geschlechtern, zwischen 1550 bis 1650, ist jedes mit etwa einem Dutzend vertreten. Etwa 20 hat das Zeitalter des Großen Kurfürsten und Johann Georgs II. von Sachsen den Kantatentexten geliefert. „Es ist das ganze evangelische Deutschland dieser Zeiten, von Königsberg bis Straßburg, das so in Bachs Kantaten mitbetet." Alle diese

kirchlichen Stoffe spannte aber nun Bach sinnvoll ein in den Rahmen des Kirchenjahres, das er fünfmal mit den Tannenzweigen und Rosengirlanden seiner Kantaten schmückte. Und so eng schloß er sich dabei an den Sonntagstext an, daß manche Kantate nur dann voll verständlich wird, wenn man diese liturgische Quelle kennt. „Wer darum eine Bachsche Adventkantate im Mai vorführt, tut gleich einem, der eine Ansichtspostkarte mit Fröhliche Weihnacht im Hochsommer verschickt" (R. Wustmann). So kirchlich ist also Bachs Kunst, daß sie auch den Dirigenten zur Beobachtung der kirchlichen Zeit nötigt, wenn er dem Unsinn entgehen will. — Diese kirchlichen Texte aber wurden Bach nicht bloß von seinen Librettisten dargeboten, er griff selbst ein, ja er stellte sie bisweilen ganz selbständig zusammen, wie der Text zum Actus tragicus zeigt. Wie stark sein gesundes Empfinden für den Wert der kirchlichen Stoffe war, zeigt sich auch darin, daß er die madrigalischen Reimereien vielfach durch kirchliche Liedertexte ersetzte und daß er die elende Umreimung des biblischen Passionstextes durch Brockes, welche die vornehmsten Komponisten seiner Zeit anstandslos benutzt hatten, einfach verwarf und dafür das lautere Gold des Originals wieder einsetzte. Echtes kirchliches Empinden ist es auch, wenn er bisweilen den Singular des Individuums in den Plural der Gemeinde verändert, aus ihrer Mitte herausempfindend: „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt, daß Jesus von mir Abschied nimmt" heißt es ursprünglich, Bach korrigiert: „daß Jesus von uns Abschied nimmt". Besonders deutlich, geradezu lapidar erscheint seine Kirchlichkeit in den berühmten Schlußchorälen seiner Kantaten. Hier wird in der objektiven Form der Kirche noch einmal alles Wesentliche zusammengefaßt, was die Seele in der Kantate durchlebt hatte, und, von allem Persönlich-Subjektiven gereinigt, in die Allgemeingültigkeit des kirchlichen Bekenntnisses erhoben.

Bachs Kirchlichkeit aber zeigt sich selbst in seinen nichtkirchlichen Werken. Die weltlichen Kantaten, denen er

später einen geistlichen Text untergelegt hat, stimmen mit diesem im ganzen viel besser zusammen als mit ihrem ursprünglich weltlichen; so ist z. B. der Eingangschor des Weihnachtsoratoriums viel mehr Weihnachtsfreude als Huldigungsjubel für den Landesherrn, den er erst hatte ausdrücken sollen. „Der Komponist gab ihn seiner eigentlichen Heimat zurück" (Spitta). Aber auch seine Instrumentalmusik erinnert viel mehr an die Kirchenhalle als an den Festsaal, am ehesten noch an Landschaften, aber auch dann regt sie immer frommes Empfinden an. Die meisten Nummern des Wohltemperierten Klaviers erwecken in frommen Seelen fast unwillkürlich fromme Gedanken. Bachs gesamte Ausdrucksweise hat sich ja auf dem Boden der Kirche gebildet, aus dem Orgelstil. Er konnte gar nichts Unkirchliches schreiben.

Was hat er nun auf diesem kirchlichen Grunde aufgebaut? Das waren die beiden Grundpfeiler des Luthertums: das unruhige, quälende Gefühl der Sünde und die strahlende Zuversicht des Glaubens. Darum ist alles andere gruppiert. Daran bekommt alles seinen Halt, seine Beleuchtung, seinen Wert.

Was nun zunächst dieses starke Bußgefühl Bachs betrifft, so wende man nicht ein, daß dieses nur durch seine pietistischen Texte veranlaßt sei und damit genügend erklärt werde. Denn einmal war Bach keineswegs verpflichtet, diese Texte zu komponieren, er stand vielmehr seinen Dichtern recht frei gegenüber in Auswahl und selbständiger Umarbeitung. Aber vor allem: wer die kirchenmusikalische Literatur auch nur oberflächlich kennt, weiß, wie grundverschieden gleiche Texte vertont werden können — man denke nur an die verschiedenen Requiems — und nun höre man, wie Bach seine pietistischen Verse übersetzt. Er reinigt sie von Sentimentalität, aber nicht von ihrem heiligen Ernst. Er läßt ihnen ihre Strenge und Tiefe, um sie nur lutherisch zu verklären. Und das mit einem Reichtum psychologischer Feinarbeit, daß wir auf ein lebhaftes religiöses Miterleben zurückschließen müssen. Man höre, wie er in der Kantate:

„Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" das Gewicht der Sünde von allen möglichen Seiten her dem Sünder musikalisch zum Bewußtsein zu bringen sucht. Erst naht sich ihm eine ruhige Baßstimme in sachlicher Belehrung, dann eine Altstimme in mütterlicher Klage, dann versucht es ein Baß mit zornigem Angriff, darauf ein Tenor mit ernster Bedenklichkeit, dann noch einmal ein Alt mit freundlichem Ernst, bis zuletzt in feierlich geschlossenem Choral die Gemeinde jene treu warnenden Stimmen mit ihrer Gesamterfahrung bestätigt. Aber das ist alles noch nicht das Tiefste an Bachs Bußpredigt. Er will weniger andere anklagen und anreizen als vielmehr selbst bekennen. Er schließt sich mit ein in die verlorene Welt. Seine kirchliche Kunst ist weithin mit Unruhe und Leid durchzogen; sie ist durchaus Gotik, diese verstanden als Stil der Unruhe im Gegensatz zur Ruhe der Antike. Leidensabgründe werden aufgerissen. Rücksichtslos werden dei schönen Decken weggezogen von der optimistisch-seichten Verblendung des Durchschnittsmenschen, der mit der Heiterkeit des bekränzten Narren am Abgrund tanzt, das Gesich von ihm abgekehrt. Es ist der furchtbar ernste Wirklichkeitssinn dessen, der an der Bibel den Mut gewonnen hat, dem Wirklichen ins Auge zu sehen, mag es ihn auch wie Luthern im Kloster zu Tod erschrecken. Wer das noch nie aus Bach herausgehört hat, der hat ihn noch nicht verstanden.

Aber freilich — das ist doch nur die eine Seite, der eine Pfeiler. Dieser Wirklichkeit steht eine andere gegenüber — die Wirklichkeit der Erlösung.

Aus diesem Quell sprudelt durch die gesamte Bachsche Kunst eine Lebensbejahung von unerhörter Stärke und Freudigkeit, fortreißend, hinaufreißend, aufbauend, ewige Kräfte verleihend. Man kann darum vielleicht seine Kunst genau wie das Luthertum, dessen Wesen sie auch hier und hier erst recht darstellt, auf die kurze Formel bringen: freudige Lebensbejahung auf ewigem Grund.

Sollten wir Beispiele dafür bringen, so wüßten wir

nicht, wo wir anfangen und aufhören sollten. Dieser freudige Ton fehlt fast in keinem seiner Werke. Vielleicht aber kann doch wenigstens auf ein paar Einzelheiten, die besonders bezeichnend sind, hingewiesen werden.

Ich finde z. B., daß Bach in manchen Gestaltungen des Glaubensgedankens ganz und gar den fröhlich-kecken Trotz Luthers zeigt. Wie Pflöcke steckt er bisweilen, wo es der Text veranlaßt, die Sicherheit des Glaubens zu betonen, weitauseinanderliegende Töne fest, wie wenn er sich sein festes, sturmfreies Gebiet abgrenzen wollte. „Heraus lasse ich mich nicht drängen." Es ist, als ob er sich mit beiden Ellenbogen breitspurig durch eine dichte Menge bohren wollte, dem sicheren Ziele zu. Ihre Höhe erreicht diese sieghafte Gewalt des seiner selbst absolut gewissen Glaubens in den Schlußchorälen der Kantaten, über denen helllodernd die Siegesfanfare schmettert. So säumt das Morgenrot der hohen Berge Grat, den neuen Tag verkündend, der alles Grauen der Nacht vergessen läßt.

Oft geht diese frohe Gewißheit über in den grimmigen Ton, der uns bei Luther so erquickend entgegentritt. Streitbar wie im Leben, war Bach auch in seiner Kunst. So erhebt sich die Osterkantate „Christ lag in Todesbanden" zu einer geradezu grotesken Kampfeslust. Mit wilder Freude schildert hier Bach, „wie ein Tod den andern fraß", eine unheimliche Szene, der er mit zusammengebissenem Mund, nicht ohne höhnisches Lächeln, wie Dürers Ritter trotz Tod und Teufel zuschaut. Ebenfalls an Dürer, an dessen Folioholzschnitte zur Offenbarung Johannis, erinnert dann der gewaltige Kampf der Michaeliskantate „Es erhob sich ein Streit". Riesengroß ragen da die Boten Gottes in die Menschengeschichte herein, streitend, niederkämpfend — wie bei Dürer nicht barocker Lärm, sondern geistige Leidenschaft, tiefste Gotik. Den Gipfel freilich erreicht Bachs Heldentrotz in der Kantate, der das größte Lutherlied zugrunde liegt. Hier erkennt ein Prophet den anderen. Sie begrüßen sich auf wehender Höhe.

Aber neben der Riesengröße des kämpfenden Glaubens steht der Glaube als inneres stilles Glück des in sich Festen, des Geborgenen, das innere Frohlocken, häufig in dem freudig bewegten Rhythmus , oder es leuchtet (in der Motette „Fürchte dich nicht") plötzlich ein Trostlied auf wie ein Regenbogen über den Wassern, oder es schreitet (wie im Choralvorspiel über „Wir glauben all an einen Gott") als kindliches Zutrauen zu dem himmlischen Vater einher — lauter lutherische Klänge.

Aber all diese starke, lebensbejahende Freude ist nicht bloß in sich selbst schwebender, ungegründeter Optimismus: sie steht auf dem ewigen Grund des Wortes Gottes und seinem lebendigen Mittelpunkte: auf Jesus Christus.

Das Christusbild Bachs entspricht ganz dem, was wir aus den Titeln seiner Bibliothek entnehmen konnten: es ist lutherisch mit leisem mystischen Einschlag. Es fehlen ihm also keineswegs die zarten Züge, die das innige Verhältnis Christi zur Seele unter dem Bilde des Bräutigams zur Braut fassen, im Anschluß an das Hohelied und besonders an den hl. Bernhard. Anlaß gaben Bach seine pietistischen Texte, die ja in dieser Jesusminne besonders schwelgten. Aber das Wesentliche dabei ist doch, daß Bach darauf auch eingeht. Wie erwartungsvoll aufgeregt klopft nicht das Herz der Brautjungfern beim Warten auf den Bräutigam Jesus in der Zehnjungfrauenkantate „Wachet auf", und der Liebesdialog zwischen Jesus und der minnenden Seele in derselben Kantate („mein Freund ist mein" — „und ich bin dein") erinnert unmittelbar an ein weltliches Liebeslied, nämlich Mozarts „Reich mir die Hand, mein Leben". Hierher gehört auch das geistliche Zwiegespräch aus dem Actus tragicus und vieles andere. Auch darin liegt ein Eingehen auf mystisch-pietistische Lieblingsthemen, wenn dem Lamm Gottes besondere Zärtlichkeit entgegengebracht wird — man erinnere sich der mild leuchtenden Flötenbegleitung

zu den Worten „Gottes Lamm" im Eingangschor der Matthäuspassion — ein unmittelbares Seitenstück zu dem rührenden weißwolligen Schäflein auf der gewaltigen Passionstafel des großen Mystikers Grünewald.

Indes, das ist nicht das ganze Christusbild Bachs, nicht einmal sein hervorstechendster Zug. Bachs Christus ist im allgemeinen nicht der weiche süße Bräutigam der Mystik und des Pietismus, sondern vielmehr der starke Christus Luthers und Dürers, der „Mann", wie ihn Luther oft schlechthin nennt, der ewige Held, der da Sünde, Tod und Teufel für uns überwunden hat. Es ist z. B. zu beachten, daß Bach den Herrn in den Passionen nicht im Tenor, sondern im Baß singen läßt. Er sieht in ihm eben nicht den Jüngling, sondern den Mann. Doch artet die Männlichkeit nicht in Rauheit und Häßlichkeit aus: die zartschimmernden, silberfädenartigen Geigenklänge, die die Baßstimme Jesu in der Matthäuspassion überspinnen, sind ein genaues Gegenstück zu dem herrlichen Nimbus, den Dürer dem Herrn aufs Haupt setzt, und die Melodieführung der Christusworte vereinigt wie bei Dürer feste Männlichkeit mit innerster Schönheit.

Es war der Christus der Passionen, von dem wir jetzt sprachen, und damit haben wir an Bachs Allerheiligstes gerührt.

Überallhin begleitet ihn das Bild des Gekreuzigten. Im Eingangschor der Kantate: „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" taucht zweimal die erste Zeile des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" auf, bis sie schließlich mit ganzer Wucht wie das Zeichen des Menschensohnes am Himmel steht, durch ein besonderes Orchester verstärkt. Der Text gab keine Nötigung dazu; es war Bachs eigene Erfindung, Ausdruck seiner persönlichen Frömmigkeit, die eben in der Passion Christi das Heil des „Ungesunden" erblickte.

In vier großen Gemälden hat Bach das Leiden

Christi ausgeführt — wie Dürer in seinen vier Passionsfolgen — und immer wieder strömt ihm der unendliche Stoff neue Gedanken zu. Auch hier zeigt er sich wieder als kirchlicher Künstler, indem er sich einreiht in die breit flutende Geschichte des kirchlich-volkstümlichen Passionsdramas, das im ausgehenden Mittelalter seine stärkste Blüte und in Dürer seine künstlerische Idealität erreichte, aber bis zu Bach nie ganz verschwand. Wie hier bei Dürer, so ragt bei Bach die mannhafte Gestalt Christi um Hauptesläge über alles Volk hervor, hier wie dort umbrandet ihn die tosende Menge, die auf den ersten Blick so unentwirrbar erscheint und doch so bewundernswert angeordnet und bemeistert ist. Aber daneben steht die lyrische Behandlung der Passion. Wie auf den alten Kreuzbildern mystischer Kontemplationen die anima fidelis, so stellt sich Bach selbst mit unter das Kreuz in Gestalt der gläubigen Seele, die so innig an dem Leiden Christi teilnimmt. Er fühlt die Geißelhiebe mit, in furchtbarem Naturalismus läßt er sie sausen, er weint mit Petrus bitterlich, er zittert mit der bebenden Erde, er bekennt mit dem gläubigen Hauptmann, er stirbt mit Jesus. Das Kreuzigen empfindet er nach in einer merkwürdig verrenkten synkopischen Tonfolge, die überall da auftritt, wo vom Leiden Christi die Rede ist, genau im Sinne eines Leitmotivs R. Wagners. Daneben findet sich ein anderes, chromatisch absteigendes Leidensthema; düster, schaurig tönt es mitten hinein in die Osterkantate zu den Worten: „Hie ist das rechte Osterlamm". In der H-moll-Messe erfährt es in dem Crucifixus etiam pro nobis seine Vollendung, nachdem es in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen ist der Christen Tränenbrot" andeutend angeklungen ist. So stark empfindet er überall Christi Leiden mit. Aber — und das ist wieder das echt Lutherische an Bach — er geht nicht auf in Mitleid aus Mitleiden, wie es die Mystik aller Zeiten getan hat. Ihm ist Leiden und Sterben Christi vor allem der feste Grund des getrosten Glaubens, er sieht in

ihm vor allem das große „Für euch gegeben und vergossen".

Das zeigt sich besonders in seiner Vertonung der Einsetzungsworte beim hl. Abendmahl in der Matthäuspassion. Da ist nichts von mystischer Süße und Gefühligkeit, aber auch nichts von Zwinglischer Kühle und Rationalität, das ist vielmehr die lutherisch erfaßte freundlich austeilende Güte des Herrn, der sich selbst gibt zu Trost der angefochtenen Gewissen, die er aus aller Not zu fröhlicher Gewißheit der Vergebung bringt und einer sicheren Verklärung entgegenführt. Die Antwort Bachs auf diese ausgestreckte Hand hören wir u. a. aus dem Vorspiel zu dem Abendmahlschoral „Jesus Christus unser Heiland" heraus mit seinem so sicher dahinschreitenden, nach beiden Seiten ausgreifenden Glaubenstritt.

Das sind die Grundlagen: Unruhe in sich, Ruhe in Gott. Von hier aus breitet sich seine Frömmigkeit über alle Weiten und Tiefen, über Himmel und Erde, über Sonne, Mond und Sterne, über Engel und Teufel, über Wolken, Luft und Winde, über alle „Wälder, Menschen, Städt' und Felder". „Alles ist euer, ihr aber seid Christi." Allen wird eine Seele gegeben, ein echt deutscher Zug. Bach ist, wie fast alle großen deutschen Maler und Musiker, ein „verkappter Dichter". Alles wird ihm zur Musik. Der alte böse Feind tritt mit Schlangenwindungen auf, die die gefährliche List des alten Tausendkünstlers, wie ihn Luther nennt, unheimlich abbilden. Dagegen schweben die „lieben Engel", um wieder mit Luther zu reden, in $^6/_8$-Figuren auf leichten Synkopen in Form der Siciliana vom sternenklaren Himmel herab, um in der heiligen Nacht mit den Schalmeien der Hirten zusammen zu musizieren. Daneben freilich können sie auch als die starken Helden des 103. Psalms gewaltig auftreten und den Satan in die Hölle zurückzwängen. In wunderbarer Anmut und Reinheit zeichnet Bach in Nr. 3 des Magnifikat ein so zartes Marienbild, daß ihn

Meister Lochner von Köln darob bewundern könnte. Man glaubt die schamhaft gesenkten großen Augenlider der Madonna zu sehen und das goldene Krönlein auf dem Haupt, den Lilienstengel zur Seite. In der Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" strahlt ein rechter blauer Frühlingshimmel und weiße Lämmerwölkchen schweben leise über sein lachendes Angesicht. Die Pfingstkantate baut auf der bekannten Arie „Mein gläubiges Herze", die einst einen Jagdtext trug, einen ganzen grünen Maienwald auf, Birken im Pfingststaat, und wie ist er durchhallt vom Jubel der Waldvöglein! — Nichts Menschliches ist ihm fremd: in seinen Chorälen wird so ziemlich jede menschliche Stimmung angeschlagen und religiös verklärt. Wie feuert der Satz: „Dir, dir, Jehovah, will ich singen" zu angespanntester, morgenfrischer Tätigkeit an, er hat geradezu etwas Emporreißendes. Auf der anderen Seite: wie friedlich singt der Satz des Abendliedes „Nun ruhen alle Wälder" (in As-dur) den müden Menschen nach des Tages Last und Hitze zur Ruhe. Man sieht ordentlich, wie die Wälder zu großen Massen zusammenschmelzen, es liegt so etwas Dunkelgrünes über dem Satz. Überhaupt hatte Bach eine besondere Vorliebe für die Abendstimmung. Ich erinnere an die schöne Baßarie aus der Matthäuspassion „Am Abend, da es kühle war" — oder an die Kantate „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden" — oder an die Abendweihe, die den letzten Abend symbolisiert, wie in dem wundervollen Liede: „Letzte Stunde, brich herein", mit der obligaten Oboe. Da geht der Abendstern auf; es ist bald wie am hl. Abend. Besonders reich ist das Wohltemperierte Klavier an frommen Naturstimmungen — ein wahres Bilderbuch von allerhand Landschaften. Da murmelt träumerisch ein Bächlein durchs Gebüsch, dort weitet sich der Blick über ausgebreitete Fernen bis an das ewige Meer. Hier blühen allerhand bunte Blumen auf sonniger Waldwiese, da glänzt überm Flusse der silberne Mond — aber überall fühlen wir die Ver-

ankerung im Ewigen. Es ist alles *Gottes* Welt, was uns da begegnet. Und darum ist nichts zu klein und verächtlich. Wie bei den Familienfesten der Bache aller Stimmen sich vernehmen lassen durften und wie in des Meisters Polyphonie jede Stimme zu ihrem vollen Rechte kommt, so ist für Bach nichts so geringe, daß es nicht imstande wäre, wenigstens *einen* Sonnenstrahl aufzunehmen. Das sieht man auch an seiner Textbehandlung: den schlechten Text hebt er auf und bläst ihm seinen Odem ein. Er verdirbt ihn nicht, sondern pflegt ihn wie der barmherzige Samariter. Das ist ein protestantischer Zug in ihm: das feste Fußen auf der gottgesetzten Wirklichkeit — keine katholische „Entrückung".

Freilich, auch er weiß: das Wesen dieser Welt vergeht. Dies ist hier nur der Vorhof, noch nicht das Heiligtum. Es tummelt sich hier noch sehr viel Unheiliges, Böses, Teuflisches herum. Und da wandelt sich der allumfassende weltoffene Glaube in fromme *Ergebung*. Auch hier empfindet Bach ganz im Sinne Luthers: denn nicht ist es eine Resignation im Sinne des mystischen Untergangs, vielmehr ist diese Ergebung eine demütige, stille Tochter des getrosten lutherischen Glaubens und trägt ganz die freudigen Züge ihres Vaters. In allen möglichen Graden klingt es bei ihm an — von dem schlichten Satz des klassischen Ergebungsliedes Paul Gerhardts: „Gib dich zufrieden und sei stille", das er besonders geliebt zu haben scheint, denn er hat es dreimal gesetzt und zweimal mit einer neuen Melodie — bis hin zu dem gewaltigen Schlußchoral: „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, sein Will' der ist der beste". Diese Ergebung kann geduldig warten, bis es Gott gefällt, das Wetter vorübergehen zu lassen und die Sonne wieder anzustecken. Doch ist sie auch darauf gefaßt, daß die *letzte Nacht* hereinbricht, und zwar freudig gefaßt. Es ist einer der ergreifendsten Züge in Bachs Kunst, diese immer wieder anklingende Todessehnsucht, dieses kindliche Himmelsheimweh — nicht als Schwäche,

sondern als Sehnsucht nach der Welt der Vollendung — Kinderweihnachtsvorfreude. Eins der großartigsten Zeugnisse ist dafür der Actus tragicus. Der Text dazu ist ganz aus Bibelworten und Gesangbuchversen zusammengestellt. Wir dürfen daraus schließen, daß dies Bach selbst gemacht hat, denn ein Berufsdichter hätte es sich wohl schwerlich versagen können, ein paar eigene Verse mit einzuschieben. Wir sehen also hier unmittelbar in Bachs Eigenstes, Innerstes. Mit düsteren, schaurigen Klängen hebt es an und predigt von dem Ernst des Todes: „Bestelle dein Haus, denn du mußt sterben". Aber siehe, da erglänzt plötzlich eine Sopranstimme: „Ja, ja, ja, komm Herr Jesu!" Tröstlich tritt dann der Heiland selbst auf: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein", und eine helle Stimme spannt darüber das alte friedliche Sterbelied Luthers: „Mit Fried und Freud' ich fahr dahin, sanft und stille". Ein fester Schlußchoral schließt das Ganze wie mit einem sicheren Schlosse ab. — Den seligen Frieden Christi, den der Gläubige schon hier im Vorschmack empfinden darf, hat Bach noch oft auf unbeschreiblich innige Weise zu verkünden gewußt. Es gibt sogar ein ganz bestimmtes Friedensmotiv: im Weihnachtsoratorium klingt es an („und endlich Frieden geben"), in der Trauerode („mit deinem süßen Frieden") u. a. Es ist ein stilles Abgleiten, wie der Atemzug eines, der zur Ruhe gekommen ist.

In dem allen zeigt sich Bach als der echte Künder lutherischer Frömmigkeit. Doch gibt es ein Werk, ein auch für Bach isoliertes, einsam stehendes, das als Ganzes über die konfessionelle Eigenart hinausgeht, hinunter in die Urtiefen allgemeinen Christentums, da alle Wurzeln der verschiedenen geschichtlichen Ausprägungen noch eng bei-, ja ineinander liegen — das ist die H-moll-Messe. Der Rahmen ist katholisch, der Inhalt allgemein christlich, Urchristentum in protestantischer Färbung, gesetzt in Bachs Lieblingstonart. — Hier werden die Grundempfindungen aller Christen in ihren letzten Tiefen aufgerissen. Mit dem

Sündenelend hebt es an: Kyrie eleison ... Aus der Tiefe! Dann setzt der Jubel über die Erlösung ein — mit Trompetengeschmetter im Gloria, doch nicht ohne die deutsche kindliche Weihnachtsfreude: et in terra pax. Es folgt das große Credo in unum, aufgebaut auf dem altkirchlichen, gregorianischen Choral — verdeutlichend die Ökumenizität der Christenheit, ihre absolute Erhabenheit über Zeit und Raum und Umstände, ihre Einheit als una sancta catholica et apostolica ecclesia, nicht Roms, sondern der ganzen Welt. In dieser Welt ist sie, aber nicht von dieser Welt, denn unser Bürgertum ist im Himmel. Das wird im Sanctus eröffnet. Bach dachte in seiner Bibelfestigkeit sicher an die Urstelle Jesaja 6, da in der Berufung des Propheten die Seraphim Gottes Thron mit dem Dreimalheilig umschweben. Denn auch in seinem Sanctus wimmelt es von tausend mal tausend Engeln. Unter dem Abendmahlsgesang Agnus dei geht die fromme und getreue Seele ein zu ihres Herren Freude. Die noch auf Erden Wallenden schauen ihr sehnend nach und rufen in den offenen Himmel dem Lamm Gottes flehend zu: Dona nobis pacem!

Wenn so Bachs H-moll-Messe Ausdruck eines ökumenischen, nicht eines konfessionell partikularen Christentums ist, so zeigt er sich doch auch gerade darin wieder als ein Schüler Luthers. Denn dieser hat zu allen Zeiten betont, daß er keine neue Kirche gegründet, sondern nur das Recht der alten erst wieder herausgestellt habe. Nicht er, sondern Rom hat sich von dieser allgemein christlichen Kirche getrennt. Er vertritt allezeit die una sancta des 3. Artikels. Die sichtbare Kirche ist bloß eine gemachte Kirche, also eine der Zufälligkeit und dem Wandel unterworfene; die Kirche des Glaubens ist eine ewige Gemeinschaft. Diese aber klingt aus der H-moll-Messe in himmlischer Herrlichkeit heraus. Wer Ohren hat, zu hören, der höre.

Wir haben bisher das religiöse Wesen der Bachschen Kunst geschildert, ohne viel über ihre Grenzen hinaus-

zuschauen. Jetzt wollen wir versuchen, sie als Ganzes in einen größeren Zusammenhang einzureihen, in eine geistesgeschichtliche Reihe, vielleicht wird sie dadurch noch näher beleuchtet und gewertet.

Es ist eine der fruchtbarsten Einstellungen der neueren Kunstbetrachtung, daß sie das Schaffen der Künstler weniger vom Gesichtspunkt des Könnens, als des Wollens wertet. Die Kunstwerke erscheinen dann als Äußerungen eines Formwillens, der aus einem bestimmten Lebensgefühl, einem Lebensideal erwächst. Solche Lebensstile gibt es natürlich Legionen. Aber sie lassen sich doch schließlich auf drei Grundtypen zurückführen, die man mit Gotik, Renaissance (antikem, klassischem Stil) und Barock (mit Rokoko) bezeichnet, wobei diese Namen natürlich nicht bloß Bau-, sondern Lebensstile kennzeichnen. Zur Rangierung von Bachs Kunst genügt es, wenn wir den Blick auf die beiden ersten dieser Stile beschränken.

Gotik und antikischer Stil stehen sich gegenüber wie Kunst als Ausdruck und Kunst als Form. Jene spricht subjektiv ihre Seele aus, dieser sucht die Wirklichkeit in Schönheit zu formen. Jene leidet, klagt, jubelt, ist voll Sehnsucht und Unruhe, dieser ist Ruhe und Harmonie. Jene ist Fülle des Lebens, dieser Maß des Lebens. Jene kann in Wildheit, Irrationalismus, Unbegreiflichkeit ausarten, dieser in Langeweile, akademische Öde, Erstarrung. Jene ist vorzugsweise im rauhen Norden beliebt, dieser im weichen Süden.

Auf welche Seite gehört J. S. Bach? Es gibt kaum irgendeine ästhetische Würdigung Bachs, die seine Kunst nicht mit der Gotik vergliche. Damit ist zunächst fast immer nur an den Baustil gedacht und an die Ähnlichkeit des seelischen Eindrucks, die Bachs Musik und ein gotischer Dom erweckt: feierliche Großartigkeit und Kühnheit des unendlich ineinander Geflochtenen, bei dem sich Einzelnes und das Ganze in kunstvoller Einheit verknüpfen. Aber die Dinge lassen sich noch näher ausführen, eben unter jenem

psychologischen Verständnis des „Gotischen". Die „Unruhe" der Gotik besteht vor allem nämlich auch in einem Dezentralisieren des Raumes. Der antikische Stil stellt den Raum in klarer Plastik von sich ab, der gotische Mensch lebt und webt darin, er hat seine Freude daran, wie der Raum nach allen Seiten um ihn herum wächst. Der antikische Mensch der Renaissance stellt sich vor den abgeschlossenen Tempel, der gotische Mensch stellt sich in den Wald seiner Pfeiler, der sich nach allen Seiten ins Unabsehbare, Dämmerige ausbreitet. Er konzentriert nicht, er zerstäubt den Raum. Jeder Punkt ist ein Zentrum und doch greift alles zur rauschenden Einheit zusammen.

Genau das gilt von Bachs Kunst. Bei ihm kommt jede Stimme zu ihrem Rechte. Ein Kritiker von 1737 machte ihm daraus den Vorwurf, daß bei ihm „alle Stimmen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiteten und man darunter keine Hauptstimme erkenne". Es ist charakteristisch, daß Bach in musikalischen Gesellschaften, in denen mehrstimmige Instrumentalsätze aufgeführt wurden, am liebsten die Bratsche übernahm, weil er sich mit diesem Instrument, wie sein erster Biograph Forkel sagt, „gleichsam in der Mitte der Harmonie" befand, „aus welcher er sie von beiden Seiten am besten hören und genießen konnte". Dieses Unruhige, nach allen Seiten Fließende der Gotik zeigt sich auch in seinen ausgedehnten Koloraturen, die unmittelbar an Dürers Faltenwurf erinnern oder an das Heer kletternder Zutaten auf gotischen Domen — überall die Unruhe, das Sichsehnen, Fließen, das kühne Streben, das Emporwollen und Unerschöpfliche des Wollens und Könnens.

Ist das aber nun der ganze Bach? Darauf ist mit einem glatten Nein zu antworten. Bach steht musikgeschichtlich an der Scheide zweier Zeitalter. Gegen die Musikgotik setzte sich damals die Musikrenaissance durch, die antikische Klassik, die Formenkunst mit ihrer Bändigung der durcheinanderlaufenden gotischen Linien auf einfache, klare,

plastische Formen — die Polyphonie mit ihrer tausendfachen Verästelung wird zur Melodie gezähmt und vereinfacht. „Eine Mozartsche Arie ist eine Seele, die tönend durch die Welt zieht, eine Bachsche Arie ist ein Singen mitten im großen Gesang des Seins" (E. Lucka). Von Italien her kam diese Formenkunst, und wenn auch Johann Sebastian so wenig wie irgendeiner der vielen anderen Bache vor ihm jemals seinen Fuß über die Alpen gesetzt hat, so hat er die italienischen Meister doch reichlich und mit Gewinn durchstudiert, Vivaldi, Frescobaldi, Corelli und besonders Albinoni und Lotti. Ja er hat sie sogar *bearbeitet*, um von ihnen zu lernen. Verwälschen ließ er sich dabei nicht, er hätte ja sein Wesen aufgeben müssen, aber über seine nordische gotische Ausdruckskunst kam es doch wie eine gewisse Klärung und Beruhigung — so wie bei A. Dürer, dem freilich die Renaissance dabei seine wertvollsten gotischen Züge verdörrte. Bach bewahrte sich volle Freiheit. Ein Beispiel: Zur echtesten Musikgotik gehörten die alten Kirchentöne, der mixolydische, phrygische, ionische, dorische, äolische und wie sie alle heißen mögen. Die Aufklärung spottete weidlich über diese alten Zöpfe und beschränkte sich auf Dur und Moll, entsprechend dem ihr innewohnenden antikischen Zug zur Vereinfachung, zum harmonischen Ausgleich. Bach dagegen hat sich dieser alten Tonarten ungescheut bedient, wenn sie gerade seinen Zweck auszudrücken schienen. Es wäre ihm wie eine Verarmung vorgekommen, wenn er sie ganz hätte aufgeben sollen. Dagegen stellte er sich mit dem Wohltemperierten Klavier völlig in die neue Zeit. Eigentlich müßte die Spannung einer Oktave 1|10 Tondifferenzen enthalten (cis und des verhält sich z. B. wie 128 zu 125). Diese glich aber Bach auf 12 aus, d. h. er führte die verwirrende Fülle auf das Klare und Einfache zurück: das ist der Gang der Gotik zur Renaissance. *Darin liegt aber nun zweifellos* — und darauf kommt es uns hier an — *auch eine leise Abwandlung des Lebensideals*

beschlossen. Die Unruhe kommt leise der Beruhigung, oder, da der antikische Geist innerweltlich ist wie die Gotik transzendent, der Welt entgegen; das jugendliche Stürmen und Drängen nähert sich der gesetzten Ruhe des Stroms, der seinen Platz in der Welt gefunden hat. Genau diesen Weg ist auch Luther gegangen. Dabei ist aber, ebenso wie bei Luther[1]), zweierlei streng auseinander zu halten. Diese Weltoffenheit ist nur Klarheit des Lebens, nicht Kraft des Lebens. Die Kraft beruht bei beiden vielmehr nur auf dem religiösen, überweltlichen Grunde. Wenn sich in dem Renaissancelebensideal doch eine Macht zu äußern scheint, die die Unbilden des Alltags erträglich macht, so ist es nicht das Fußen auf einer tröstlichen Wirklichkeit, sondern ganz wesentlich der Segen der Illusion, des schönen Wahns. Davon ist aber Bachs hochgemute Wirklichkeitskunst ganz entfernt. So unterscheidet sich also Bach inhaltlich sehr deutlich von dem reinen „antikischen" Geist.

Aber auch in seiner Klärung der Formen ging er ihm nur sehr vorsichtig nach. Von Herzen war und blieb er Gotiker.

Nichts ist lehrreicher als ein Vergleich zweier Größen, die sich ähnlich sehen: Es gibt noch immer Menschen, die Bach und Händel verwechseln können. Gewiß kommen sie sich in einzelnen Partien einander so nahe, daß man einen für den anderen nehmen kann. Aber der Grundtypus beider ist ein ganz verschiedener. Händel hat den Schritt in die neue Zeit hinein völlig und bewußt getan. Er hat in Italien gelebt und gelernt, lange, und seine Musik ist

[1]) Die Ähnlichkeiten zwischen Luther und Bach gehen noch viel weiter. Vor allem ist in beiden der gotische Mensch lebendig. Auch dies verbindet beide, daß sie Inspirationen aus dem Gegebenen entnehmen. Luther fußte auf der Schrift, B. auf der kirchlichen Überlieferung, s. o. S. 9ff. L. dichtete überkommene Lieder weiter, sie variierend, B. ließ sich durch Spielen eines fremden Stückes zu eigener Phantasie anregen. Beide haben keine neuen Kunstgattungen geschaffen, aber die überkommenen innerlich erneuert und vollendet.

nicht mehr Gotik, wenigstens ganz vorwiegend nicht, sondern deutsche Renaissance. Sie zeigt die Klarheit, freilich auch bisweilen die Leere der Formenkunst. Seine Frömmigkeit ist nicht Tiefe, sondern Klarheit und Majestät — damit zeigt sie sich verwandt mit der reformierten Frömmigkeit, ihrer erhabenen Strenge und ihrer Hinneigung zum Humanismus. Händel ist ja auch in einem Lande mit reformierter Lehre zur Höhe geschritten und unter den Großen jenes Landes liegt er begraben. Darum ist Händel auch nicht wieder vergessen worden, denn die Zukunft gehörte der Musikrenaissance, der klassischen Kunst. Nichts ist charakteristischer, als daß Mozart Händel bearbeitet hat. Der Klassiker Herder rühmt in seinen so allseitigen Briefen über das Studium der Theologie Händels Kunst in den höchsten Tönen — von Bach sagt er kein Wort.

So war Bach — zunächst — nicht ein Morgen, sondern ein Abend. Wir haben ihn uns verständlich gemacht als den vollendeten künstlerischen Vertreter der lutherischen Frömmigkeit, also einer zurückliegenden — wenn auch stets lebendigen — Größe. Denn die nächste Zukunft gehörte der Aufklärung, der Auflösung dieser Frömmigkeit.

Wie kommt es aber nun, daß diese wunderbare Vollendung des lutherischen Typus erst zwei Jahrhunderte nach Luther eintraf? Nun, wir haben zu dieser merkwürdigen Tatsache eine Parallele aus der Geschichte des Mittelalters. Wie Luther seinen künstlerischen Interpreten so spät erhalten hat, so bekam Franz von Assisi den seinen auch erst ein Jahrhundert später, in Giottos Meisterpinsel.

Spät kam die künstlerische Verklärung Luthers, aber gerade noch zur rechten Zeit, gleichsam kurz vor Torschluß.

Die Zeit, in der Bach seine Werke schuf, ist der Ausgang der kirchlichen Periode Europas. Es gelangt nun die schon seit der Renaissance angebahnte Säkularisation der europäischen Kultur zum Sieg. Die Aufklärung ist die triumphierende Wiederkehr des antikischen Menschen, zu-

nächst noch in frommen, schlicht bürgerlichen Formen, aber die Vorherrschaft des Kirchlichen ist aus. Die religiöse Frage ist nicht mehr die erste. Da erscheint ganz zuletzt, noch ehe das allerletzte Licht verflackert, eine Offenbarung des echten Christentums in unerhörter Reinheit, Macht, Tiefe, Fülle und Schönheit: Johann Sebastian Bach.

Er ist das kostbarste Vermächtnis der alten Zeit an die neue. Eine Mahnung: Vergeßt das Beste nicht! In einer Gestalt wird das Christentum der europäischen Welt noch einmal dargeboten, die wir für seine reinste Ausprägung halten müssen, in der lutherischen, und in einer Form, die wir uns schöner und herzbezwingender nicht vorstellen können — riesengroß, so daß niemand daran vorbeigehen kann, und doch so innig, daß sich jede schlichte Seele daran im stillen Kämmerlein zu erbauen vermag.

Freilich, die nächste Zeit hat ihn dennoch vergessen. Als aber nach der großen französischen Revolution das Christentum in Europa wieder aufzuleben begann, verstand man die Sendung des Thomaskantors wieder. 1802, fast genau ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode, erscheint die erste, begeisterte Biographie (von Forkel). 1829 aber macht der junge Mendelssohn die Matthäuspassion durch ihre erste Wiederaufführung zu einem Kulturereignis, genau hundert Jahre nach ihrer Entstehung. Die Romantik, Schumann an der Spitze, errichtet dem alten Meister flammende Altäre. Dann kommt die Zeit des nach außen gewendeten Renaissancismus, die ihn nicht verstehen konnte, bis in den letzten Jahrzehnten der Riese sich wieder zu rühren begann und ein sich mehrendes Verständnis als verheißungsvolles Zeichen angesehen werden konnte.

Freilich, noch haben viele Furcht vor Bach, nicht bloß vor seiner Musikgotik, auch nicht bloß wegen seines lebendigen Christentums, um dessenwillen ihn Nietzsche so schroff ablehnte — vielmehr weil er ihnen zu „schwer" ist. Allerdings, seine Musik ist nichts zum Ausruhen, sie ist eben bewegte Gotik, sie strafft auf, sie reißt wie einer der

starken Engel in Dürers Apokalypse in die Höhe; sie ist nicht milde mystische Verschmelzung mit dem Alleinen, sie will nicht auslöschen und hinübersinken lassen ins Nichts, sie will bejahen, festgründen auf ewigem Felsen. Sie führt auf die Berge, da frische Luft weht. Aber sie ist eine Kunst, die den Kopf hell macht, das Herz stark und die Glieder fest, weil sie Odem ist aus Gottes Munde.

Wolfgang Amadé Mozart

Silberstiftzeichnung von Doris Stock (April 1789)

Das Original befindet sich in der Musikbibliothek
Peters Leipzig

2. Wolfgang Amadé Mozart.

Auf den Meister des Glaubens lassen wir den Meister der Liebe folgen — der Liebe. Von diesem leuchtenden Kristall aus erhellt sich Mozarts ganzes Leben wie seine Kunst. „Liebe, Liebe, Liebe ist die Seele des Genies", so schrieb einer dem Meister ins Stammbuch, entzündet von der Erscheinung dieses „Licht- und Liebesgenius", wie ihn R. Wagner so treffend genannt hat.

Mozarts Liebe ist nicht Leidenschaft, auch nicht planmäßige Liebestat, sondern sie ist ein stilles und inniges, selig in sich selbst beglücktes Liebhaben und Liebgehabtwerden, etwas ganz Kindliches. Hast du mich lieb? so fragte der kleine Wolfgang oftmals seine Angehörigen und Tränen traten ihm sofort in die großen graublauen Augen, wenn es einer zum Scherze verneinte. „Nach dem lieben Gott kommt gleich der Papa", das war sein Wahlspruch, und er wollte ihm, wenn er einmal alt würde, eine große Glaskapsel zur Bewahrung anfertigen lassen. In seinen Kinderbriefen vergißt er nicht, alle Welt mit zärtlichen Grüßen zu bedenken, auch die Dienstboten bekommen ihr Teil. Die ganze Welt umfaßt er mit seinem Liebhaben, auch die Tiere. Den Brief, in dem er von dem großen Erfolg einer Jugendoper berichtet, schließt er mit dem Satz: „An Bimberl 1000 Busserln". Bimberl war der Haushund. Und Liebe bleibt sein Grundzug. Er hat — außer dem Salzburger Erzbischof — niemand auf die Dauer hassen können. Er wird betrogen, ausgesogen, hintergangen, übergangen, es wird gegen ihn intrigiert, wie es selbst unter Künstlern selten ist — er läßt sich nicht verbittern. Mit einem kräftigen Wort schüttelt er das häßliche Erlebnis wie ein giftiges Tier ab; die Sache ist damit für ihn erledigt. Auf dem Totenbett sorgt er mit der letzten Kraft seiner Stimme dafür, daß seine nun frei werdende Stelle am Stephansdom der Rechte bekomme. Wer hatte je so für ihn gesorgt! Der preußische König bietet ihm

3000 Taler Jahresgehalt. Aber sein Kaiser fragt ihn traurig, ob er ihn denn wirklich verlassen wolle, und Mozart bleibt. Den Freunden, die es nicht verstehen, wie er die Gunst des Augenblicks nicht zu einer Gehaltsaufbesserung ausnutzen konnte, entgegnet er: Der Teufel denke in einer solchen Stunde daran! Wo er konnte, machte er Freude. Ein hübsches Miniaturbild zeichnet seine Schwägerin: „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch. Daher kam er zu uns oft auf die Wieden (Wiener Vorstadt) in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arm und sagte bei der Überreichung: Hier, liebe Mama, haben Sie eine kleine Jause. Er kam niemals leer zu uns." Einem Freund, der sich in Not an ihn wendet, schenkt er hin, was er selbst nötig brauchte — darin an Luther erinnernd, der auch niemand abweisen konnte. Freilich besaßen beide kein Verständnis für Geld, darin beide Kinder. Nie nannte sich Mozart „Ritter von M.", obwohl er wie Gluck den päpstlichen Orden besaß, der ihn zu diesem Titel berechtigt hätte. Was fragt ein Kind nach Titeln, die bloß die Nichtbesitzenden verbittern! Liebe, Bedürfnis nach enger Freundschaft war es denn auch, was ihn in die Reihen der Freimaurer führte.

Wie sollte sich dieses so ausgesprochene Liebesbedürfnis nun nicht auch im Verhältnis zu dem anderen Geschlecht gezeigt haben! Die erste Liebe dieser Art verlief freilich in recht kindischen Formen. Gegenstand war das Augsburger „Bäsle". Nach einem erhaltenen Porträt war sie aber der derbkomischen Briefe würdig, die Wolfgang an sie schrieb. Da erwacht die Liebe zu seiner künftigen Gattin. Sie gibt ihm die Arien der Konstanze in der „Entführung aus dem Serail" ein — ein wundervoller Frühling, dem ein reicher Sommer folgt. Schon der 22jährige schrieb das goldene Wort: „Ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen." Das öde Geschwätz von Mozarts Untreue, das seine Neider ausprengten und dem sich giftempfängliche Ohren beiderlei Geschlechts

noch heute mit Wonne entgegenrecken, scheitert schon an den Briefen, die er der Gattin schrieb; sie atmen nur Liebe, ängstlich sorgende, herzlich aufheiternde, sich schmerzlich sehnende. Man gönne sich die Lektüre dieser Dokumente, um sein Leben zu bereichern. Die Liebe Mozarts zu seiner Konstanze gehört zu den rührendsten Bildern aus den Ehen berühmter Leute.

Nun ist Mozarts Kunst eine Erhöhung all dieser Liebe in die Sphäre des Schönen und des Allgemeingültigen. Sie hängt aber so eng mit seiner Persönlichkeit zusammen, daß man den Meister liebt um seiner Kunst willen und die Kunst um des Meisters willen.

Natürlich ist es, den Texten entsprechend, die wieder ein Echo der Rokokozeit sind, ganz vorwiegend die Liebe als Eros, was seine Muse besingt. In allen Stufen hat er sie dargestellt: von dem zarten knospenden Erwachen in der Cherubinoarie an: Voi che sapete che cosa è amor oder der Bildnisarie aus der Zauberflöte: „Soll die Empfindung Liebe sein?" bis zur vollen Blüte und schmerzensreichen Entsagung in Elvira und Pamina, von der aufkeimenden Sehnsucht bis hin zur seligen Erfüllung, doch niemals bis zu dem barocken Liebespathos des 19. und 20. Jahrhunderts. Er schildert die niedere Liebe im Mohren Monostatos (Flöte), die behaglich-spießerhafte in Papageno (Rohrpfeife und Glockenspiel), die idealische in Tamino (Violinen und Klarinetten), aber auch die allgemeine Menschenliebe in Sarastro (Posaune und Bassetthörner). Reich schattieren seine „Lieder" den Eros ab in Liebe und Liebelei, in Trennung und Wiedervereinigung der Geliebten, in freudig erregter Erwartung, in glühender Leidenschaft (an Chloe), schmerzvollem Liebeszorn („als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte"), gefühlvoll tönender Liebe („selbst Engel Gottes weinen, wenn Liebende sich trennen"). Daneben aber steht die Liebe des Kindes zu allem Kleinen und Bescheidenen — ein Seitenstück zu Franz von Assisi. So freut er sich mit den

Kindern auf den kommenden Lenz — es war sein letzter, 1791 — und schenkt ihnen ihr schönstes Mailied („Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün"). Und er trauert über das kleine Veilchen, das der Fuß der Schäferin so achtlos zertrat. Wer kann es ohne Rührung hören, wie er Goethes Lied am Schlusse erweitert: „Das arme Veilchen. Es war ein herzigs Veilchen", wobei man sich freilich das alles zum vollen Mitempfinden im Wiener Dialekt denken muß.

Das alles sind Gesänge der Liebe mit Worten, die ohne weiteres den Sinn der Melodie erklären. Aber damit hat es noch längst nicht sein Bewenden. Mozarts ganze Kunst — auch die ohne Worte, die rein instrumentale — ist von dem Duft der Liebe durchweht. Ein feines Ohr hört das überall heraus. Wunderschön sagt R. Wagner von Mozart: „Er hauchte den Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich hinneigte" — sehnsuchtsvoll, das heißt: „Hab mich doch lieb, ich will dich wieder liebhaben." Doch ohne Sentimentalität. Das Klassische ist nie sentimental. Selbst seine Klaviersonaten, an denen noch immer das Unrecht begangen wird, daß unreife Kinder an ihnen Klavier spielen lernen, so daß sie sie für immer verabscheuen, wie die ihnen in der Schule zerklärten Balladen unserer großen Dichter — selbst diese sind von jenem Liebesodem durchzogen. Denn Mozart lehrte auch das Klavier singen, und wovon sang es? Von Scheiden und Meiden, vom Abendgang zu Zweien im Maien bei Nachtigallensang und Waldflüstern (Andante in F-dur, aus der C-dur-Sonate Edit. Pet. S. 126 ff., Rondo III, F-dur). Man höre nur hinein — in alle seine Werke. Überall singt uns Liebe, Sehnsucht, Glück, Wehmut entgegen, durchaus nicht bloß zwischen „Zweien", sondern auch ganz allgemein als kindliche Liebe und Güte, Einfalt und Innigkeit, oft in unsagbarer Schönheit, so daß einem die Tränen der Freude und Ergriffenheit die Backen herablaufen möchten und der

Glaube an ein herrliches, friedliches Reich menschlicher Güte wach wird, das wie von fern aus perlmutternen Tiefen leise klingend aufsteigt. Man hat gesagt, daß nur gute Menschen Mozart lieben und verstehen könnten. Ich möchte wenigstens meinen: nur Menschen, die für Liebe empfänglich sind und danach Sehnsucht haben, ihrer bedürfen, wenn sie nicht eingehen sollen wie die Blumen ohne Sonne. — Man kann es verstehen, wie kein Musiker, vielleicht überhaupt kein Künstler so schwärmerisch geliebt worden ist, auch übers Grab hinaus, wie Mozart. Auf dem Salzburger Musikfest von 1904 bekannte Felix Motl unter dem jubelnden Beifall seiner Zuhörer: „Mozart ist für uns Musiker das Heiligste, was wir uns denken können. Ich habe nie recht verstehen können, wenn man bei Mozart immer nur von Heiterkeit und von der gewissen Schönheit spricht. Es schien mir, als glaube man, daß Mozart nur die Oberfläche der Erscheinungen berührt habe. Mozart aber war der tiefste und innigste Mensch, der je gelebt hat. Wir müssen Gott danken, daß er uns einen so himmlischen Menschen gegeben hat." Peter Cornelius sagte zu seinem Neffen und Namensvetter, der auf Liszt und Wagner schwur: „Höre, Peter, das sag ich dir, wenn du mir die Zauberflöte und den Don Juan unter den Tisch wirfst, dann schlage ich dir die Knochen im Leibe entzwei." Adalbert Stifter aber sprach Ungezählten aus der Seele, wenn er in seinem „Edelweiß" bekannte: „Dem Mozart möchte ich in den Himmel hinein gern noch was Gutes tun."

Ich kenne einen Menschen, dem der Gedanke an Mozart und seine Kunst von früher Jugend an wie ein heimliches Glück in der Seele liegt.

„Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht."

Liebe — das ist die Grundlage, der Quellpunkt. Daraus ist alles Weitere abzuleiten.

Liebe ist Harmonie. Harmonie ist darum auch der unmittelbarste Eindruck von Mozartscher Musik, süßer Einklang, edles Maß, Klarheit und Sauberkeit, keine gotische Verwicklung, kein barocker Überschwang, mit einem Wort idealische Schönheit. Sie vergoldet alles, den jämmerlichsten Text, das elendeste Intrigenspiel (was hat Mozart aus Figaro gemacht!), den bedenklichsten Stoff (Cosi fan tutte), den größten Schmerz, den leichtesten Scherz — alles wird in die Farbe der Schönheit, des Maßes getaucht und veredelt; sein Stachel wird ihm genommen. Es ist immer, als sähen einen ein paar große, überirdisch schöne, glückliche Augen an.

Über das schöne Maß seiner Kunst hat sich Mozart auch eigene Gedanken gemacht. Ein Brief an seinen Vater vom 26. Sept. 1781 gibt darüber interessanten Aufschluß: „Ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet (wie der Osmin in der „Entführung"), überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel; er kennt sich nicht. So muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum f (Tonart der Arie), sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den nächsten, D minor, sondern den weiteren, A minor, gewählt." — Gewiß konnte Mozart auch die Sprache der Leidenschaft einmal reden — man erinnere sich z. B. seiner F-moll-Phantasie — und manchem Zeitgenossen erschien er sogar maßlos, bizarr — so wurden z. B. seine Quartette, die er Haydn widmete, aus Italien zurückgeschickt, „weil sie so viel Stichfehler enthielten". Reihen wir aber Mozart geschichtlich ein, zwischen Bach und die Neueren, so erscheint er doch als klassischer Meister des Maßes, der reinen Harmonie, des einfach Schönen zwischen Gotik und Barock. Er, der so peinlich auf schöne, saubere Kleidung hielt,

täglich eine Stunde zum Anziehen brauchte und grobe Wäsche bei einem Manne für das Abscheulichste hielt, ließ auch in seiner Kunst die Sauberkeit walten, die z. B. den Vortrag seiner Klaviersachen so sehr erschwert, da es auf jeden einzelnen Ton ankommt und ein „Obenhin" das Ganze zerstört. Das Allerwunderbarste dabei aber ist, daß Mozart mit dieser gemessenen Sauberkeit, Klarheit und Schlichtheit so unendlich viel und Tiefes zu sagen weiß. Mit nur vier Stimmen (im Menuett des 2. Haydnquartetts) kann er den Eindruck entschlossen gespannter Energie dermaßen erwecken, daß man beim Anhören neue Kraft in seinen Adern rollen fühlt, während die Neueren die schwerste Orchesterartillerie aufführen und im Hörer schließlich doch bloß das Gefühl des Abgespanntseins hinterlassen. So unendlich einfach ist seine Kunst, daß man meint, solche Melodien auch erfinden zu können (aber man erfindet sie nicht). Seine Kunst ist wie eine Feldblume oder wie eine Gartenrose, jedenfalls das volle Gegenteil von Treibhauskultur.

Mit dem allen hängt ein weiterer Unterschied zwischen Mozart und den Neueren, seit Beethoven, zusammen. Diese nämlich bringen ihre Seelenkämpfe in ihren Werken zum Austrag, Mozart vor diesen. Er erzählt von den Wolken erst, wenn sie schon wieder vorüber sind. So hat seine Kunst etwas apollinisch Heiteres, fast Kampfloses, so gar nichts Faustisches, Titanisches (Dämonisches nur ab und zu — z. B. im Don Giovanni). Überhaupt ist seine ganze künstlerische Entwicklung keine aufgeregte Kurve — gleich seine Jugendwerke sind in ihrer Art vollendete Kunstwerke — es kommt nirgends zu einem Bruch in seiner Entwicklung; sein Gang geht nicht im Zickzack, sondern in Spiralen aufwärts. Er schafft, indem er einfach weitergibt, was ihm von oben her geschenkt wird, und zwar geschenkt wird als ein rundes vollendetes Ganzes, wie ein Naturprodukt. Darin liegt eine tiefe Verwandtschaft mit der antiken Kunst — das Gegenteil des komplizierten

Gotikers und aufgeregten Barockkünstlers. Es ist edle Einfalt und stille Größe, wie sie Winckelmann als das Wesen der Antike entdeckte. Antikisch ist seine wundervolle Ruhe und Klarheit, die marmorne Durchsichtigkeit der Komposition, die Allgemeingültigkeit — wer möchte auch nur eine Note ändern! — die harmonisch-symmetrische Gestaltung aller Verhältnisse, die klare plastische Kontur in der Melodie, die ihm das A und O aller Musik ist. Man wird unmittelbar an die Ruhe und das edle Gleichmaß eines antiken Tempels, einer griechischen Plastik erinnert oder an ein Werk der antikischen Renaissance — nicht unpassend gab man seiner größten Sinfonie den Namen Jupiters.

Nun soll durchaus nicht in Abrede gestellt werden, daß auch hier das Antikische leicht übergeht in rein abstrakte Formenkunst, in eine gewisse Leere der bloßen Linie, und daß besonders manche Klaviersachen Mozarts uns einfach langweilig vorkommen, akademisch, zopfig, leer. Doch das sind Ausnahmen. Mozarts Kunst ist darin der ihr sonst nahe verwandten Renaissance weit überlegen, daß sie so vielseitig ist und das volle Menschenleben ausspricht. Der Vergleich zwischen Mozart und Raffael, den schon die Zeitgenossen zogen, paßt nur zur Hälfte. Gewiß teilt Mozart mit Raffael die Ruhe, das Maß, den himmlischen Glanz, die Süße — aber er ist doch hundertmal interessanter, weil er hundertmal mehr ins volle Menschenleben greift, und wo er's packt, da ist's interessant. Davon jetzt ein Wort.

Mozarts Lebensideal ist nicht die abstrakte platonische Liebe, es ist eine Liebe, die an den Menschen wirklich teilnimmt, sie mit allen ihren Eigentümlichkeiten, Arten und Unarten in sich aufsaugt, doch nie, um sie zu karikieren, sondern um sie zu charakterisieren, mit liebevollem, sich ganz in sie versetzendem Interesse. Wie nahe lag z. B. die Versuchung, im „Schauspieldirektor" die miteinander wetteifernden Sängerinnen zu persiflieren. Er tat es nicht und gab dafür ein um so wahreres Bild. So trifft er denn immer das Richtige. Eine lange bunte Reihe meisterlich gezeichneter

Charaktere zieht sich durch seine gesamte Opernkunst. Schon in seinem Jugendwerke, dem Melodram König Thamos, schildert er geradezu in der Form der modernen Programmmusik in feinster Psychologisierung allerhand Seelenbewegungen, wie Falschheit, Ehrlichkeit, Verzweiflung, Aufbäumen gegen Gott. Er schafft Typen, die in der ganzen folgenden Opernliteratur immer wieder nachgeahmt worden sind, weil man bessere Vorbilder nicht hatte: so den idealischen, empfindsamen Jüngling in Tamino, den komischen Baß in Osmin, die „Soubrette" in Blondchen und Zerline, den Naturburschen in Papageno, die Bedientenseele in Leporello, den Kavalier in Don Giovanni, den edlen Menschenfreund in Sarastro, den nie verlegenen, lustigen Intriganten in Figaro, die unheimliche Majestät in der Königin der Nacht, die schwergeprüfte, aber treu aushaltende Liebe in Konstanze, Elvira und Pamina. Wie köstlich sind in aller Kürze die donne di Don Giovanni charakterisiert in der Registerarie, man muß freilich den italienischen Originaltext daneben halten. Nirgends ein unwahrer Zug, überall waltet Maß und darum Wahrheit. Und was das Merkwürdigste ist, bei all diesem Maßhalten, dieser Allgemeingültigkeit des Typus ist doch jede einzelne Figur so individuell. Das sind nicht bloß „Vertreter", sondern Menschen von eigenem Fleisch und Blut, von persönlichster Eigenart.

Und doch ist diese Seelenmalerei in der Oper nur ein Ausschnitt seiner Kunst. Was für eine Fülle individualisierten Seelenlebens breitet sich doch z. B. auch in Mozarts Sinfonien aus! Wie flutet in der Jupitersinfonie das volle Menschenleben so breit dahin in seiner ganzen Buntheit. In der Wiener Es-dur lacht uns dann ein warmer Sommertag in seiner satten Farbenpracht entgegen, das Andante aber führt uns an einen stillen Waldrand am Sommerabend. Wir wissen, daß ihn der Anblick schöner Landschaften inspirierte. So sog er das Schöne in sich auf, um es, zu allgemeingültiger musikalischer Form erhöht, den anderen zu vermitteln. Aber auch die Klaviersonaten strömen über

von reichem Leben, in Weinen und Lachen, Kerzen- und Sonnenlicht, Festsaal und Festwiese, Waldeinsamkeit und Tanz unter der Linde, Wehmut und Spott, Haschen und Fangen und Entschlüpfen. Es ist schier unglaublich, wie das Gerede von dem „konventionellen" Mozart aufkommen konnte, dem der steife Zopf im Nacken hänge. Schuld mag daran sein, außer dem schon gerügten Mißbrauch seiner Sonaten als Kinderübungsstücke, ein nicht auszurottendes, gänzlich unhistorisches, nichtssagendes, konventionelles Mozartporträt, das über unseren Klavieren immer noch geradezu kanonische Geltung hat.

Eins freilich verbindet ihn mit dem Rokoko, das ist aber nicht eine steife Etikette, sondern gerade dessen andere Lebensseite: die Heiterkeit — ein hervorragender Zug in Mozarts Lebens- und Kunstideal, aber wiederum ein Zug, der auf seine grundlegende Liebe und Güte zurückzuführen ist. Denn Mozarts Heiterkeit ist nicht Satire, Ironie, sondern Humor, jene sonnige Gabe, die ja immer zur Hälfte Güte ist. Dies behütet ihn auch vor Frivolität, die in jenen Tagen von Frankreich her die gebildeten Stände Deutschlands durchzog und besonders auf Wiener Boden eine allezeit bereite Stätte fand. Mozart nahm von dem Wiener Scherz nur die gemütliche Seite an, wie sie uns so reizend aus seinem Banderlterzett entgegentritt. Er nahm an dem üblichen Wiener Frohsinn freudig teil, er liebte Maskeraden, aber er erfand auch eigene Späße, z. T. der ulkigsten Art. Seine Briefe stecken voll der drolligsten Einfälle. So schreibt er einmal einen Echobrief, oder er läßt alle möglichen und unmöglichen Salzburger Bekannten grüßen, indem er sie mit Namen nach dem Alphabet von A bis Z aufzählt, oder er unterschreibt sich Gnagflow Trazom, und so überpurzelt er sich manchmal geradezu. Immer mußte er jemand um sich haben, an dem er seinen harmlosen Scherz auslassen konnte. So ließ er einmal einem Freunde melden, daß ein alter guter Bekannter aus Rom da sei, der wäre schon alle Häuser ab-

gelaufen und hätte ihn nicht finden können. „Er schickte zurück, ich möchte nur ein wenig warten. Unterdessen legt sich der arme Narr an, wie an einem Sonntag, das schönste Kleid und prächtig frisiert." Und dann war es niemand anders als — Mozart selbst. „Du kannst dir vorstellen, wie wir ihn dann auslachten. Ich muß halt immer einen Narren haben", fügt er dem Bericht an seine Frau hinzu. Wie er sich mit dem Hornisten Leutgeb unterhalten hat, muß man in einer Mozartbiographie nachlesen — eine Perle wahrhaft köstlichen Humors. Daß er sich einst durch Tanzen mit seiner Frau über das ungeheizte Zimmer hinwegzutrösten versuchte, ist eine allbekannte Anekdote. — Es läßt sich nicht leugnen, daß solche Heiterkeit bisweilen dem Leichtsinn ziemlich ähnlich sieht. Aber die Wurzeln unserer Tugenden und Fehler sind ja bekanntlich immer dieselben. — Mitunter artet sein Spaß in geradezu kindisches Wesen aus. Das ist aber sicher zu verstehen als Selbstwehr des natürlichen Menschen gegen die ihn überflutende Welle des Genies — eine Reaktionserscheinung, die man auch bei geringeren Geistern nach anstrengendem, erfolgreichem Schaffen beobachten kann.

In ihrer heilenden Kraft zeigt sich Mozarts Heiterkeit des öfteren als Überwinderin von allerhand Ungemach, wie eine Sonne, die hinter Wolken hervorbricht, ein Lächeln unter Tränen. So schreibt er einmal an die kranke Gattin von einer erfolglosen Konzertreise: „P. S. Als ich die vorige Seite schrieb, fiel mir auch manche Träne aufs Papier; nun aber lustig — fange auf — es fliegen erstaunlich viele Busserl herum . . . was Teufel! . . . ich sehe auch eine Menge . . . ha! ha! . . . ich habe drei erwischt . . . die sind kostbar!" Genau so hat er in seinen Sinfonien, Sonaten, Quintetten und Quartetten so manchem wehmütigen Adagio oder Andante ein lustiges Schlußallegro folgen lassen. Man kann das Rokoko nennen oder Wienertum — aber es ist doch noch mehr: es ist Durchbruch eines unbesieglichen Frohgefühles, das oft Menschen eignet,

denen es Bedürfnis ist, jemand oder etwas lieb zu haben, und die sich freuen können an dem, was trotz alledem und alledem am Leben doch noch schön und lieblich ist.

Wollen wir nun sehen, wie Mozarts Humor in seiner Kunst zutage tritt, so denken wir natürlich zunächst an die zahlreichen komischen Figuren seiner Opern wie Osmin, Basilio, Figaro, Leporello, Papageno u. a., oder an sein Bändchenterzett, oder an das Lied der „Alten": „Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit" mit der Anweisung: „ein wenig durch die Nase zu singen", oder an die 21 Kanons mit ihren tollen Texten. Indes Mozart bringt es auch fertig, humoristisch zu wirken ohne jedes deutende Wort. Am drastischsten ist es ihm in der Bauernsinfonie gelungen, jener köstlichen Parodie der Großartiges Wollenden und nichts Könnenden. Aber neben diesem derben Humor steht der feine, nur dem fein Empfindenden zugängliche. Wie lacht und tanzt und pfeift es in der Haffnerserenade, jenem Urbild der guten Laune. Wie überaus spaßhaft ist der ganze letzte Satz der Wiener Es-dur-Sinfonie mit seinem vergnügten Thema, der „plump drolligen Fröhlichkeit der Bässe" und vor allem dem abgerissenen Schluß, der den Hörer anmutet, als sei er von einem mutwilligen Rößlein plötzlich abgeworfen worden. Was weht überhaupt durch die Schlußsätze seiner Instrumentalkompositionen oft für ein lustiger, ausgelassener Zug — wie wenn die Schulbuben nach langem Sitzen und angespanntem Ernst ins Freie jubeln!

Die Zeit des Rokoko mit ihrer goldenen Heiterkeit ist aber auch die Zeit Werthers, der schwermütigen Elegien Höltys, der empfindsamen Idyllen Matthissons und Geßners. Auch hier reiht sich Mozart ein, aber das „Klassische", das Goethe einmal das Gesunde genannt hat, bewahrt ihn vor Auflösung in Sentimentalität. Das Gefühlige verklärt sich in ihm vielmehr zur schönen *Wehmut*. Wie aufdringlich schreien uns die neueren Musiker ihre „Kämpfe" in die Ohren. Mozart dichtet, wie wir schon gesehen haben, *nach*

dem Kampf sein Lied, abgeklärt, ohne die herausgespülten Algen und den Seetang. So ist seine G-moll-Sinfonie zwar von Anfang an ein Klagelaut, aber keine titanische Anklage gegen das Schicksal; es ist edles stilles Leid, wie eine wehmütige Erinnerung. Aber deswegen um so ergreifender. Es gibt Leute, die das Andante nicht ohne feuchte Augen anhören können, ebenso wie das der Jupitersinfonie, da eine Welle des Unglücks nach der anderen hereinbricht und allemal sich doch wieder in abgeklärte Wehmut auflöst, über deren Tränen wunderbar tröstlich der Regenbogen des Friedens glänzt. Die Klage eines Einsamen stimmt die D-moll-Phantasie an, aber das milde Licht des Mondscheins gießt Balsam ins zerriss'ne Herz – „lösest endlich auch einmal meine Seele ganz". Eine der glänzendsten Offenbarungen dieser Mozartschen Wehmut ist die „Abendempfindung" — ein trübes Friedhofsgefühl der Vergänglichkeit beim Anblick des sinkenden Tages läßt sie durch unsere Seele ziehen — eine Wehmut, die doch auch Genuß ist, verbunden mit zärtlicher Neigung zum Freunde, ein wonniges Schweben in Tränen des Abendrotes.

Solche Wehmut war bei Mozart nicht bloß künstlerische Anempfindung. Neben aller Heiterkeit und Sonnigkeit seines inneren Menschen, der die Freude dankbar annahm, wo er sie fand, steht gerade in diesem Künstlerleben die bittere Not. „Er hatte früh das strenge Wort gelesen." Auf seinen Pariser Briefen kann man noch heute die Tränenspuren erkennen. Und dann kam das Elend riesengroß. Gewiß nicht ganz ohne eigene Schuld, aber im ganzen wie durch dämonische Verkettung. Allerhand Krankheit, teure Kuren seiner Frau, die Ungunst des unmusikalischen Leopold II., der ihn durch allerhand Schikanen, wie Übergehungen, kränkte, nie erlöschende, oft verzweifelte Geldnöte — man lese die erschütternden Briefe an den Kaufmann Puchberg — vergebliche Kunstreisen, zu denen er das Silberzeug hatte versetzen müssen, eigene Kränklichkeit, zehrendes Heimweh nach seiner durch die Kur von ihm

getrennten Gattin, Klavierstunden an Unbegabte, fortwährende Intrigen niedrigster Art — alles dies steigert sich gegen sein Lebensende hin — unfaßbar ist, wie sich gleichzeitig auch seine Arbeitsleistung steigert, es ist, als ob er die kurze Zeit nützen wollte, um noch alle Süßigkeit auszuströmen, ehe der Schnitter ihn fällte.

Sein letzter Hauch galt dem großen Totenlied vom letzten Ende, dem Requiem. Er schließt seine Bahn mit einem frommen Werke.

Das stellt uns vor die Frage: Wie stand es mit Mozarts Frömmigkeit? Welche Bedeutung hatte sie im Rahmen seines Lebensideales?

Mozart steht in einer religiösen Zeitwende: auf der Bahn aus der Kirchlichkeit zur Aufklärung. Es ist das Zeitalter und das Wien Josephs II. Beide Linien sind bei Mozart denn auch nachzuweisen: die kirchliche wie die aufklärerische. Jene tritt zu Anfang und am Ende stärker hervor, diese in der Mitte.

Auf der Grenze zwischen kirchlicher Frömmigkeit und Aufklärung finden wir bei Mozart ein getrostes Gottvertrauen, mehr nach der Seite der stillen Ergebung neigend, ganz im Einklang mit der Heiterkeit, Ruhe und Harmonie seiner Kunst. So schrieb er seinem Vater am Sarge der Mutter in Paris: „Weinen Sie sich recht aus, trösten Sie sich aber endlich, bedenken Sie, daß es der allmächtige Gott also hat haben wollen — und was wollen wir wider ihn machen? Wir wollen lieber beten und ihm danken, daß es so gut abgelaufen ist. Denn sie ist sehr glücklich gestorben. In jenen betrübten Umständen habe ich mich mit drei Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzliche vertrauensvolle Ergebung in den Willen Gottes, dann durch die Gegenwart ihres leichten und schönen Todes . . . endlich, daß sie nicht auf ewig für uns verloren ist — daß wir sie wiedersehen werden, vergnügter und glücklicher beisammen sein werden, als auf dieser Welt. — Nur die Zeit ist uns unbekannt. Das macht uns aber gar nicht bang — wann

Gott will, dann will ich auch. Nun, der göttliche allerheiligste Wille ist vollbracht — beten wir also ein andächtiges Vaterunser für ihre Seele und schreiten wir zu anderen Sachen, es hat alles seine Zeit." Zugleich erkennen wir daraus seine Stellung zu den Fragen der Ewigkeit. Es ist der Optimismus der Aufklärung, der ohne weiteres jedem „guten" Menschen die ewige Glückseligkeit zuspricht. Denselben Standpunkt vertritt er auch prinzipiell in einem Schreiben neun Jahre später, 1787, an seinen Vater, der damals schwer erkrankt war und dem Tod entgegenging: „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes; und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den anderen Tag nicht mehr sein werde — und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem Mitmenschen." Das sind zweifellos Klänge aus dem Freimaurerorden, dem Mozart 1785 beigetreten war.

Die Freimaurerei ist von Anfang an als Ersatz für die Kirche gedacht. Diese sei, so lehrten die Logen, durch statutarische Ordnungen und Lehren gebunden, der Orden dagegen sei wahrhaft international, wahre Weltverbrüderung auf der Grundlage des Allgemeinen, sich stets Gleichen. Nur der allgemeine in allen Zeiten und Zonen gleiche Begriff der Humanität darf herrschen, nicht der einer historisch irgendwo und irgendwann gewordenen Religiosität. Das hinderte die Freimaurerei freilich nicht, eine Fülle

historisch gewordener, statutarischer Zeremonien nicht bloß aufzustellen, sondern auch darauf größtes Gewicht zu legen.

Was hat nun Mozart veranlaßt, dem Orden beizutreten?

Waren es seine Lehren, sein Deismus, sein Kosmopolitismus, sein Optimismus, sein Pazifismus, wie sie alle in der von Mozart komponierten Kantate auf den Text F. H. Ziegenhagens aufmarschieren? Wir wissen es nicht. Zweifellos aber war für ihn, wie wohl noch heute für die meisten, ausschlaggebend der Wunsch nach Anschluß, nach Freundschaft, Geselligkeit, denn das war ihm von Kindesbeinen an ein Lebensbedürfnis, eine Sondergestaltung seines Lebensideales der Liebe. Dann aber zogen ihn wohl auch die mysteriösen Zeremonien an. Man darf sicher mit Recht von einem Freimaurerstil bei Mozart reden. Schon im König Thamos tritt jene geheimnisvoll priesterliche Feierlichkeit hervor, die dann in Sarastro, im Priestermarsch und Priesterchor seine Höhe erreicht.

Nun aber ist eins sehr beachtlich: Mozart fühlte sich durch seine Freimaurerei durchaus nicht in Gegensatz zur katholischen Kirche gesetzt. Man denke an folgendes: in seinem Todesjahr 1791 schrieb er die Zauberflöte als Hohelied der Freimaurerei mit Sarastro und dem Sonnentempel — und im selben Jahr bewirbt er sich um die Kapellmeisterstelle am Stephansdom, also um einen Dienst, der ihn neben seinen kirchlichen Funktionen ganz besonders der Kirchenkomposition verpflichtet hätte. Überdies brachte es die Innigkeit der Psyche Mozarts schon mit sich, daß er der nüchternen Prosa des Ordens, dem „platten Ton" (Goethe) ihrer Lieder nicht unterlag, sondern durch sein Innerstes immer wieder die alten kirchlichen Erinnerungen strömen ließ, wie ein heimliches Läuten aus der Heimat der Seele.

Soweit wir beobachten können — die Quellen fließen allerdings ganz zufällig — können wir für die Zeit bis 1783 aus klaren Zeugnissen seinen Anteil an der kirchlichen

Sitte feststellen. So nimmt er 1777 seinem Vater die Frage übel, ob denn der Sohn auch zur Beichte gehe — als selbstverständlich. Er hört, nach eigenem Bekenntnis 1781, alle Sonn- und Feiertage die Messe „und wenn es sein kann, die Werktage auch, das wissen Sie, mein Vater". Nach der Hochzeit 1782 schreibt er demselben, daß er schon mit seiner Braut „allezeit mitsammen sowohl in die hl. Messe als zum Beichten und Kommunizieren gegangen — und ich habe gefunden, daß ich niemals so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und kommuniziert hätte, als an ihrer Seite". Das Jahr darauf zeichnet er in Linz einen Ecce homo, der auf ihn großen Eindruck gemacht hatte, ab und schenkt ihn seiner Frau. Im selben Jahre schreibt er die berühmte, leider unvollendete Messe in C-moll auf Grund eines Gelübdes, wenn wir recht deuten. Das nächste religiöse Zeugnis ist ein höchst wertvolles Gespräch, das Mozart 1789 in Leipzig geführt hat und das uns, auch wenn in der Wiedergabe manches vielleicht freier gestaltet ist, einen tiefen Blick in sein Innerstes tun läßt. Bei einer Unterhaltung über Kirchenmusik hatte einer bemerkt, es sei ein unersetzlicher Schade, daß so viele Meister ihre wertvollen Kräfte auf die „meistens nicht nur unfruchtbaren, sondern auch geisttötenden Sujets der Kirche" gewendet hätten. Darauf wandte sich Mozart „ganz umgestimmt und trübe zu den anderen und sagte: Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bei euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin sein, das weiß ich nicht. Aber bei uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem u. dgl. Aber wenn man von frühester Kindheit wie ich in das mystische Heiligtum unserer Religion eingeführt ist — wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunklen, aber drängenden Gefühlen hin solle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte, und

leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe — wenn man diejenigen glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfingen, und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knienden sprach: Benedictus qui venit etc.: dann ist's anders. Nun ja, das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren, aber — wenigstens ist's mir so, — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder und steht vor einem und bewegt einem die Seele."

Es sollte noch einmal wiederkommen und vor ihm stehen und ihm die Seele bewegen: in seinem Todesjahr.

Diese Doppelnatur der Mozartschen Frömmigkeit, das Aufkläreriſche und das Kirchliche, ist nun in allen seinen Kirchenkompositionen — mit Ausnahme der beiden letzten — allenthalben nebeneinander wahrzunehmen.

Jenes zeigt sich in einer heiteren Weltlichkeit, einer Festlichkeit mehr des Saales als der Kirche, besonders in dem Gloria und Credo seiner Messen. Es ist der frohe Sinn für festlichen Glanz, der durch die ganze Zeit geht, auch durch die katholische Kirche, die damals den Jesuitenorden aufhob, die Kirchenwände weiß und golden malte, die Fenster hell und weit machte und nun auch mit der „Welt" Gott dienen wollte. Es ist sehr leicht, derartiger Musik statt des geistlichen einen weltlichen Text unterzulegen, und Mozart hat es im engeren Kreise auch einmal mit der Kirchenmusik eines Kollegen erfolgreich getan. Und man könnte es auch leicht bei manchen Partien seiner eigenen kirchlichen Schöpfungen so machen. Aber umgekehrt hat man auch Mozartschen Opernarien ungeniert geistliche Texte unterlegen können (wie z. B. der innigen Melodie aus der Zauberflöte: „Bei Männern, welche Liebe fühlen"). Ein ähnlicher Austausch ist es auch, wenn die weltlich-priesterlichen Klänge des Mozartschen Freimaurerstiles mitten in seinen Kirchenkompositionen auftreten oder um-

gekehrt Freimaurerklänge mit kirchlichen Themen durchzogen werden. So klingt in der wenig beachteten lauretanischen Marienlitanei von 1774 eine Stelle ganz an den Freimaurer-Priesterchor der Zauberflöte an (zu den Worten mater creatoris, mater salvatoris, ora pro nobis) und umgekehrt ist in die „Maurerische Trauermusik" von 1785 eine altkirchliche Melodie eingeflochten, die das Ganze wie ein festes Rückgrat durchzieht: der 1. Psalmenton, Miserere mei, Deus, ein altes Begräbnislied. Bekanntlich ist auch der Gesang der Geharnischten in der maurerischen Zauberflöte eine kirchliche Melodie, der protestantische Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein". Für sein frommes Empfinden waren also das Aufklärerisch-Freimaurerische und das Kirchliche musikalisch keine unüberbrückbaren Gegensätze.

Aber freilich: das religiös und auch musikalisch Wertvollste an Mozarts Kirchenmusik ist nicht die Aufklärung, weder in der Form der Heiterkeit noch der Freimaurerei, sondern das katholische Element. Dies aber deswegen, weil es seinem Lebensnerv, der Liebe, die idealste Gestaltung gab.

Die Frömmigkeit des Protestantismus unterscheidet sich von der des Katholizismus ganz besonders dadurch, daß jene vorzugsweise Glaube und diese Liebe ist. Damit hängt zusammen, daß jene kräftig, männlich, kämpfend auftritt, diese aber weich, weiblich, romantisch, sich hingebend. Jene ist in ihrer besten Gestaltung froher Heldenmut, diese zarte Mystik, wie es aus ihren idealsten Vertretern herausleuchtet, Augustin, Bernhard, Franz, Seuse, Fra Angelico, Thomas a Kempis (die spätere katholische Mystik dagegen leidet viel unter der Aufgeregtheit des Barocks). In diese Reihe gehört nun mit dem besten Teil seiner kirchlichen Kunst auch Mozart. Seine schönsten uns nun bekannten Tugenden fügen sich wie von selbst in dieses Ideal: kindliche Liebe und Ergebung, Sehnsucht, Wehmut, Innigkeit, und dienen an ihrem Teile der Offenbarung dieses frommen Lebensideales.

Man höre das Agnus Dei der F-dur-Messe von 1774 mit seiner frommen Zärtlichkeit und dem unvergleichlich lieblichen, flehenden dona nobis pacem — es ist ein Bild von Fra Angelico in Tönen. Wie sehr es ein Stück aus Mozarts tiefster Seele war, zeigt, daß es einmal plötzlich wieder in einem „weltlichen" Stück auftaucht, im Schluß des Andante sostenuto der C-dur-Sonate (op. 296). — Katholisch weich ist auch die Vertonung der Sündenvergebung in der C-moll-Messe (credo in unum baptisma in remissionem peccatorum); die milde, wie in sanften Wellen von f bis b herabsteigende Tonfolge erweckt die Vorstellung, als ob sich eine geballte Faust langsam öffnete — der Protestant hätte mehr den Gedanken der Gewißheit betont. Völlig katholisch empfunden ist auch das Et incarnatus est daselbst mit seinen Flöten, Fagotti und der Sopranstimme, im $^6/_8$-Takt; diese sonnige Anmut mit ihrem träumenden Schlusse ist einfach ein Gegenstück in Tönen zu einem Bellinischen Madonnenbild. Ein anderes, überaus inniges Marienthema begegnet uns in der vorhin genannten lauretanischen Litanei zu den Worten: mater purissima, mater castissima, ora pro nobis. Mozart hat es 15 Jahre später ähnlich wieder anklingen lassen in dem Thema des Larghetto aus dem Klarinettenquintett, das wir demnach als ein Marienlied ohne Worte ansehen dürfen. Auch abgesehen von dieser Beziehung erweckt es diese Vorstellung.

Wenn übrigens Mozart in seiner C-moll-Messe des öfteren die großen protestantischen Meister kopiert — Händel im Qui tollis, Bach im Quoniam und Crucifixus — so ist das ein schönes Zeichen für Mozarts Ökumenizität, für die Una sancta ecclesia im geistigen Sinne und damit ein Gegenstück zu Bachs H-moll-Messe. Daß in der Zauberflöte ein protestantischer Choral mit verarbeitet ist, haben wir schon gesehen.

Das Johannesevangelium redet einmal von „dem letzten Tage des Festes, der am herrlichsten war". Mozarts letztes Jahr war ein solcher Tag. Es hat uns seine beiden

wertvollsten Kirchenwerke geschenkt, das Ave verum corpus und das Requiem. In jenem Fronleichnamsgesang zeigte Mozart noch einmal seine wunderbare Kunst, mit wenig viel zu sagen. Vier Singstimmen mit etwas Saitenbegleitung — das ist alles. Aber in diesem engen Rahmen ist eine Innigkeit, ein Frieden ausgebreitet, der höher ist als alle Vernunft. Wir vergessen auf Augenblicke alle Erdenschwere und können von ferne eine mystische Entrückung des Idealkatholizismus nachfühlen.

Das Requiem bedeutet ein erstaunliches religiöses Reifen Mozarts. Hier ist nichts, gar nichts mehr von der heiteren Weltlichkeit seiner früheren Kirchensachen. Verstummt ist angesichts des furchtbaren Todesernstes all der gemütliche Optimismus der Aufklärungsfrömmigkeit. Die Posaune des Gerichts ertönt. Die Bücher werden aufgetan. Das lag natürlich zunächst an dem gewaltigen Text. Allein wir haben schon bei Bach darauf hingewiesen, daß man denselben Text sehr verschieden vertonen kann. Mozart geht hier ganz in dem Geist seiner Vorlage auf.

In gewaltigem Ansturm dringen von allen Seiten die Stimmen zu des ewigen Richters Thron heran. Kyrie eleison, Kyrie eleison, Christe eleison! Darauf bricht — allerdings ganz in Händelschem Geist — die dies irae, dies illa herein. In die darauffolgende erwartungsvolle Stille fallen die unheimlich mystischen Töne der Tuba mirum spargens sonum. Und nun setzt am Schlusse des gewaltigen Rex tremendae maiestatis das innige Flehen der demütigen, liebenden Seele ein. Salva me! Salva me! So hebt es still an, um dann im Recordare weiter gesponnen zu werden, jenem vollendet schönen Satze. Die Musik zu den Worten: qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti, vergißt man nie wieder — es ist noch nicht die volle Heilsgewißheit — die ist ja der katholischen Frömmigkeit unbekannt — aber doch streckt sich, namentlich in Mozarts Vertonung, die Hoffnung der Gewißheit entgegen. Abermals setzt das sehnende Flehen um Rettung ein,

angesichts der lodernden Höllenstrafen: Voca me cum benedictis — Knabenstimmen singen's mit zarter Violinbegleitung, und dann geht es über in fromme Schauer von einer geheimnisvollen Schönheit, wie sie noch kein menschliches Ohr gehört hatte. Der Vorhang der Ewigkeit wallt. Das Geheimnis der Seligkeit rüstet sich zur Enthüllung. Und noch einmal erhebt sich das Bitten im Lacrimosa. Hier ist es nicht bloß der Text, sondern vor allem die Musik, die da weint und fleht. Beim 8. Takte legte der Meister die Feder aus der Hand. Erschüttert blieb er stehen bei den Worten iudicandus homo reus. Es sind auch die letzten Worte, die er gesungen hat, als er einen Tag vor seinem Tode das Requiem mit seinen Freunden durchnahm, sich selbst das Totenlied dichtend und singend.

Man kann sich dem Gedanken schwer entziehen, daß es eine höhere Führung war, als ein unbekannter grauer Bote dem Meister den Auftrag zu dieser Totenmesse gab, und, als er die Komposition hinausschob, plötzlich mahnend wieder vor ihm stand. Er sollte sich auf sein Ende bereiten, das Beste und Reifste seiner Kunst dem Ewigen wieder dienstbar machen. Er sollte nicht dahin fahren wie so viele andere Künstler. Auch hier stand die Liebe um ihn, die Liebe „von oben her". Und so begegnet ihm die selige Schar mit herzlichem Willkommen.

Alle Schönheit und Süße dieser Erde zusammengenommen, in Maß und Harmonie gebracht und in Töne gefaßt: das ist Mozart. Schönheit aber nicht als leere symmetrische Form, sondern als Seele, als Liebe — allgemeingültig und doch individuell, heiter und doch voll Wehmut — voll Wehmut: denn es ist Schönheit und Liebe dieser Erde. Aber sie wendet ihr edles Antlitz dem Himmel zu, in kindlicher Demut und Bitte. Zuletzt noch voll Hoffnung auf die vollendete Schönheit entschwebt sie dieser Welt.

Auf M. Klingers „Christus im Olymp" ist Psyche

die einzige Gestalt, die den Herrn erkennt und sich vor ihm niederwirft. Es ist die dem Christentum zugewandte Seite des natürlichen Menschen. Das ist Mozart.

So war Mozart *in sich*. Wollen wir ihn zuletzt noch *geistesgeschichtlich* einreihen, so ist das nicht schwer. Auf die Gotik Bachs folgt der antikische Mozart, wie denn der Gotik gewöhnlich ein Aufleben des antikischen Geistes folgt (man denke an das 15. und 16. Jahrhundert, an Goethes Entwicklung von Götz zum Tasso). Darum hat Mozart auch von Händels klarer, übersichtlicher Form, von seiner „deutschen Renaissance" mehr übernehmen können als von Bachs Gotik (er bearbeitete bekanntlich auch Händels Hauptwerke) und er war nicht umsonst ein Zeitgenosse Winckelmanns, Goethes und Schillers, jener antikischen Heroen, deren große Werke er zwar nicht kannte, aber sie mit seiner Kunst gleichartig und gleichwertig begleitete. — Doch wie Bach zur musikalischen (antikischen) Renaissance weiterstrebte, so neigte auch Mozart zur nächsten musikalischen Stufe, in diesem Falle zur Romantik, zum Mittelalterlichen, Katholischen; er schuf in der Zauberflöte das von der Romantik vergötterte romantische Meisterwerk und setzte im Requiem dem Idealkatholizismus ein Denkmal von starker werbender Kraft.

Mehr und mehr ist seitdem unsere Kunst Barock geworden, Bewegung riesiger Massen, Ausdruck qualvoller Kämpfe. In Mozart ist uns eine Kunst geschenkt, die kampflos ist. Wie ein lichter Engel, wie ein Kind ging sie über unsere Erde, um allen, die da umkehrten und wurden wie die Kinder, das Sehnen nach ewiger Liebe und Harmonie zu stärken und zu verklären.

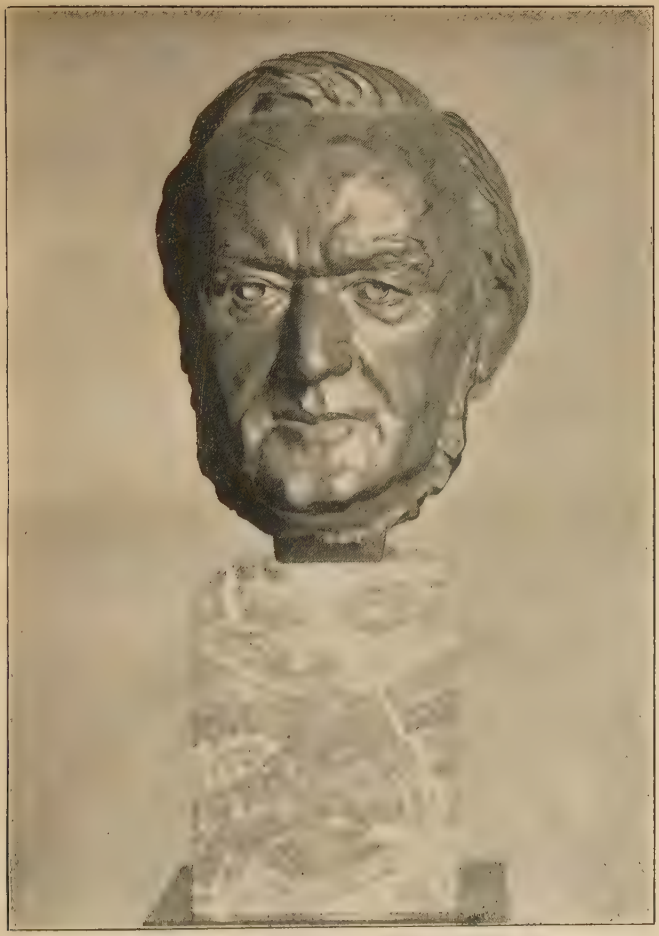
3. Richard Wagner.

Bach und Mozart waren naive Künstler. Sie haben sich nicht allzuviel Gedanken gemacht über das, was wie von selbst aus ihrer Seele quoll. Richard Wagner gehört, wie schon die stattliche Reihe seiner theoretischen Schriften zeigt, zu den prinzipiellen Künstlern. Bei ihm tritt die Ausprägung des Lebensideales gedanklich viel schärfer hervor, da er es selbst mit Worten ausführlich umschreibt, sein eigenes künstlerisches Schaffen deutlich kommentiert. So umreißt er sein Lebensideal durch die Beziehungen, in die er es zu allen möglichen Lebensgebieten setzt, zu Religion, Wissenschaft, Politik, Soziologie, Philosophie, ja Ernährung und Industrie. Zu dem allen befähigte ihn eine umfängliche Bildung, ein universales Erfassen und ein ruheloser Wille.

Das ist alles zunächst nur eine Form. Was ist sein Inhalt? Was wollte Wagner? Man muß zunächst sagen: er wollte die Herrschaft der Kunst. Denn darin ging dieser gewaltige Mensch auf. „Ich bin in allem, was ich bin und scheine, nur Künstler, einzig und allein nur Künstler." Das Kunstwerk ist ihm das denkbar Höchste, „lebendig dargestellte Religion". Nun scheinen wir damit zwar wieder nicht über die Form zu einem Inhalt vorzudringen, denn alle Kunst ist zunächst nur Form, nur ein Instrument für alle möglichen Handlungen, ein Gefäß für alle denkbaren Inhalte. Indessen, das ist doch schon inhaltlich charakteristisch, was für eine künstlerische Form ein Künstler wählt, um sein Innerstes auszusprechen, wie es für einen Menschen inhaltlich bezeichnend ist, was für eine Musik ihm gefällt.

Welches ist nun die stilistische Eigenart der Wagnerschen Kunst, aus der sich sein Lebensideal schon z. T. enthüllt?

Wir haben bei Bach darauf hingewiesen (S. 22 f.), wie in der Kulturgeschichte aufeinander zu folgen pflegen



Richard Wagner

Bronzekopf von Albrecht Leistner

Das Original befindet sich im Museum der bildenden Künste Leipzig

die Stile der Gotik, der (antikischen) Renaissance, des Barocks und des Rokoko — diese Stile nicht als rein ästhetisch technische Formen, sondern psychologisch, als Ausdrucks-willen verstanden, die Gotik als Stil des Unruhigen, Vielgestaltigen, Sehnenden, Individuellen, die Renaissance als Stil der Ruhe, des Ebenmaßes, des Gesetzmäßigen, Allgemeingültigen. Für jenen war Bach, für diesen Stil Mozart der bedeutendste Vertreter.

Wir werden nun Wagner als den Hauptvertreter des dritten Kulturtypus begreifen lernen, des Barocks, der ja nach jenem kulturpsychologischen Gesetz nach Gotik und Renaissance nun an der Reihe ist. (Das Rokoko-puppenspiel liegt hinter Wagner einmal in den aufkommenden Märchenopern, dann aber vor allem in der alles überklingenden Operette.)

I. Wagner als Meister des Barocks.

Was heißt „Barock"?

Der Geist des Barocks läßt sich am besten an seinem Gegenteil erfassen, das er in der geschichtlichen Entwicklung stets ablöst. Das ist die Renaissance, die Wiedergeburt des griechischen Geistes. Deren Signatur ist Klarheit, Maß, Ruhe, Stille in sich selbst. Sie will nicht erobern, bezwingen. Sie blüht wie eine Blume auf dem Felde, ohne Absicht, ohne „Effekt". Sie „will" nichts. Der Barock will etwas. Er will wirken um jeden Preis. Darum setzt er Himmel und Hölle in Bewegung, redet in Superlativen, kommandiert in Massen, lebt im Kolossalen. Denn nur so vermag er die Seelen zu überwältigen. Das bürgerliche Leben in seinen kleinen Einzelheiten interessiert ihn nicht. Er steigt empor zu Göttern und Helden, zur Mythologie. Er wächst über jedes Maß hinaus ins Übergewaltige, Unbegreifliche, Unheimliche, atemraubend Unendliche. So reißt Giordano Bruno die enge Welt auseinander zur Unendlichkeit unabsehbarer Sternenräume — ein Kind des Barocks. — Zu den beliebtesten und unfehlbaren Mitteln, die der Barock

für seine Wirkungen anwendet, gehört der Kontrast. Schroff setzt er grelles Licht und schwarzen Schatten nebeneinander, er liebt die wechselnden Farben, das Malerische, denn das Aufeinanderprallen der Farben erweckt die Vorstellung lebhaft flimmernder Bewegung. Aber er liebt auch das sachliche Aufeinanderplatzen der Gegensätze: er stellt den Totenkopf neben die liebliche Büßerin, den Heiligen neben die Dirne, die Verzückung neben das Bettelelend, bluttriefendes Martyrium neben himmlische Ruhmespalmen, Askese neben Wollust, er meißelt Seifenblasen aus Stein und macht das Kirchengewölbe zu einer Engelswolke. — Zu den Kontrastwirkungen gehört auch das Abweichen von dem bisher Üblichen, der Kontrast zu dem Erwarteten. Schon Michelangelo, der Vater des Barocks, wurde von seinem Schüler Condivi bewundert, daß er Dinge schuf, die „ungewohnt und neu" waren, „ohne jede Bindung an ein antikes oder modernes Gesetz". Eine Folge davon ist, daß der Barock überhaupt nichts mehr einfach und natürlich sagen kann.

Und endlich, wie sollte ein Barockkünstler, dem es als solchem auf möglichst starke Wirkung ankommt, nicht die gewaltigste Naturregung, die es gibt, vor seinen Triumphwagen spannen, die Sinnlichkeit, in allen Formen, zuhöchst in der erotischen! So ist denn der Barock in allen seinen künstlerischen Leistungen Ausdruck starker Sinnenfreude. Es genügt vielleicht hier der eine Name P. P. Rubens, um zu kennzeichnen, was wir meinen.

Nun werden wir sehen, wie alle diese Bestimmungen des Barocks durchaus auf Wagners Kunst anwendbar sind. Kein Geringerer als H. Wölfflin hat, bereits 1888, in seiner Schrift „Renaissance und Barock" (S. 73) auf die Verwandtschaft, ja Identität zwischen Wagners Kunstideal und dem Ideal des Barocks hingewiesen mit den Worten: „Seine Kunstweise deckt sich vollständig mit der Formgebung des Barocks." Wölfflin beschränkt sich auf den Hinweis des Ähnlichen im Überschwang des Gefühles, des Wirken-

wollens. Die Verwandtschaft läßt sich aber noch viel eingehender begründen.

Zunächst ist barock an Wagners Kunst die Ausweitung des Kunstwerkes ins Übermäßige. Das zeigt rein äußerlich schon ein Blick auf sein Orchester. Es vereinigt an Streichmusik 16 erste mit ebensoviel zweiten Geigen, 12 Bratschen, 12 Celli, 8 Kontrabässe. Mit Ausnahme der Fagotte sind alle Bläser vierfach besetzt. Dazu tritt reichliches Schlagzeug; für besondere Szenen sind 6 Harfen, einmal 16 Ambosse verwendet. Zur lokalen Ausdehnung des Kunstwerks kommt die zeitliche, die berühmte, vielgefürchtete und vielgepriesene „Länge". Diesem Überschwang aber entspricht nun auch das Anspruchsvolle des Inhaltes. Es soll sich nicht um Kleinigkeiten, um Lust und Leid des Alltags handeln, sondern große umfassende Weltprobleme werden verhandelt. Götter und Helden treten auf, also gesteigerte Menschen. Dabei sollen alle Einzelheiten unter der großen leitenden Idee des Ganzen zurücktreten. Das war es ja gerade, was den Meister so sehr an der landläufigen Oper abstieß, daß sich dort das Ganze aus lauter einzelnen „Nummern" zusammensetzte, das Gesamtwerk nur durch reine Addition entstand. Das entsprach dem Stil der Renaissance, diese Gliederung und Betonung des Einzelnen, der schönen Einzelheiten. Bei Wagner herrscht der Barock, d. h. das Drängen auf das Ganze, Große, Erhabene, Überwältigende. Nicht kleine süße Melodien, „Arien", an denen man sich der Reihe nach ergötzt wie an den schimmernden Perlen einer Schnur, sondern die „ewige Melodie" soll das Ganze durchfluten und organisch zusammenhalten zu einer durchschlagenden Gesamtwirkung, die ihre Kraft nicht in lauter kleine Effekte zersplittert. Das Dramatische des Barocks tritt so an die Stelle des Lyrischen der Renaissance.

Zu der Wirkung durch das Geschlossene, Gewaltige tritt die des malerisch Stimmungsmäßigen. Auch hier ist Wagner Meister des Barocks. Der Barock liebt das Malerische, Licht und Schatten, Nuancen, das Vibrierende,

nach allen Empfindungen Tastende, d. h. das Bewegte. So dringt wie ein schwerer süßer Duft Wagners Musik durch alle Ritzen und Poren der Seele ein, sie ganz ausfüllend, fast möchte ich sagen: ausschlürfend. Vom Hörer wird keine Mitarbeit verlangt, er braucht sich nur dem Genusse voll aufzuschließen. Wagner tadelt darum die schlechten Aufführungen, bei denen der Hörer so viel aus seinem eigenen Wesen und Streben zu ergänzen habe. Seine Kunst entspricht ganz dem „Malerischen" nach M. Klingers treffenden Ausführungen über „Malerei und Zeichnung". Eine genaue Parallele zu Wagners Kunst ist darum die seines Zeitgenossen Böcklin, bei der auch nicht geistige Mitarbeit wie bei der „Zeichnung", sondern nur Genuß am Platze ist.

Das dritte Wirkungsmittel des Barocks, den Kontrast, wendet Wagner ebenfalls häufig an. Auf die eigentlichen musikalischen Kontraste sei hier nicht weiter eingegangen. Es werde nur daran erinnert, wie es Wagner überaus liebt, durch Kontrastpersonen zu wirken: Venus und Elisabeth, Elsa und Ortrud, Rheintöchter und Alberich, Beckmesser und Stolzing, Kundry und Parsifal. — Zu den Kontrastwirkungen gehört aber auch die Erfindung von unerwarteten und unerhörten Formen der musikalischen Sprache in Melodie und Harmonisierung, an die sich ein von den älteren Meistern herkommendes Ohr erst gewöhnen mußte. Aber es rüttelte eben aus alter Bahn auf, es war „wirkungsvoll". Freilich gab damit Wagner den Vorzug der Alten preis, etwas schlicht und natürlich zu sagen, mit wenig viel zu sagen. Auch in den Worten zeigt sich das. Selbst entschiedene Verehrer des Meisters haben es ruhig zugegeben, daß sein Stil (nicht bloß sein theoretischer, dessen „Pein" er selbst beklagte) oft schwülstig, gesucht, ja krampfhaft sei — schon daß er eine angenommene vergangene Sprache redet, ist das Gegenteil von schlichter Natürlichkeit und ein unverkennbares Merkmal des Barocks (man denke an den Zustand unserer Sprache im 17. und der 1. Hälfte

des 18. Jahrhunderts, zur Zeit des herrschenden Architektur-Barocks, und an Fr. Nietzsches barocken altorientalischen Mantel). Aber nicht bloß seltsame, sondern auch starke, überladene Rede führt der Barockkünstler. Um zu wirken, muß er übertreiben, häufen. So liebt Wagner starke Worte wie Wonne, Heil, Seligkeit, paradiesische Lust, heilig, göttlich. Wenn Walther Stolzing singt:

Das Blut, es wallt
mit Allgewallt,
geschwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht
mit Übermacht
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
mit wildem Wonne-Gewühle:
die Brust,
mit Lust
antwortet sie dem Ruf,
der neu ihr Leben schuf . . .

so ist das nicht fern von Caspar v. Lohenstein. Namentlich ist der Text des Parsifal reich an Gespreiztheiten im Gegensatz zu vielen in ihrer Schlichtheit ergreifenden musikalischen Partien des Bühnenweihfestspieles.

Besonders aber trifft auf Wagners Kunst das Barockmerkmal der Sinnlichkeit zu. In allen ihren Abarten hat er sie meisterhaft zu künden verstanden: vom einschmeichelnden Dufte des Flieders bis hin zu Venusberg und Blumenmädchen und jenem elementaren Ausbruch sinnlichen Begehrens am Schlusse des Siegfried oder Tristans übernatürlicher Liebespein. Walthers Preislied ist Zug um Zug eine dichterisch-musikalische Parallele zu den Caracci, zu Rubens: es ist die süße Überreife des Sinnlichen. Ihr Bekenntnis lautet:

„Heiligster Minne
höchste Not,
sehnender Liebe
zehrende Not
brennt mir hell in der Brust."

Der Meister selbst nannte die Musik „ein Weib". „Die Natur des Weibes ist Liebe, empfangende, rückhaltlos sich hingebende". Zwei Tage vor seinem Tode begann Wagner eine Schrift „über das Weibliche im Menschen".

Was spricht sich nun in dieser Barockkunst Wagners

für eine Lebensanschauung aus, was für ein Lebensideal? Wie ist sie sittlich zu werten?

Zunächst ist dem Mißverständnis zu wehren, als ob mit dem Prädikat „Barock" von vornherein ein Tadel ausgesprochen wäre. Wir haben hoffentlich verlernt, immer nur in der Renaissance wirklich künstlerische Werte anzuerkennen und alles andere als Mißbildung zu verachten. Warum sollte eine Kunst, die auf monumentale Wirkungen ausgeht, als solche verfehmt sein? Sie kann doch sehr wohl eben dadurch erzieherisch, aufbildend wirken, daß sie die Menschenseele aus dem kleinlichen Krame ihres Alltages einmal zu höchstem Geschehen, zu übergewaltigen Erlebnissen emporreißt. Warum sollte man von vornherein eine Kunst ablehnen, die die Seele völlig durchzurütteln vermag, bis auf ihren letzten Grund, daß sie einmal aus ihrer bequemen Philisterruhe und Selbstzufriedenheit aufgeschreckt wird? Und das will Wagners Kunst nicht bloß, das vermag sie auch. Aber freilich soll auch andererseits nicht verkannt werden, daß dieser Barock wie aller Barock doch auch seine Bedenken gegen sich hat. Indem die Seele für ein übergewaltiges großes Ganzes in Anspruch genommen wird, gerät sie leicht in die Gefahr, daß sie auf Wolken segelt und alles Kleine kleinlich findet, daß sie nichts mehr versteht von der heimlichen Kammermusik, die der Seele im kleinen bereitet ist, daß sie stumpf wird gegen das Gemütliche, Innige, Lächelnde, Kindliche. Sie gerät in Versuchung, den Wert eines Kunstwerkes, überhaupt einer Sache, nach ihrer Dicke, ihrem Umfang abzuschätzen. — Indem Wagner das musikalische Drama zur Alleinkunst erhob, hat er die Melodie, das Lied, die Seele der Seele an die Wand gedrückt. Er schuf der Seele einen großen Prunk- und Festsaal, aber kein Kämmerlein, da sie „bei sich" ist. Seine Kunst ist Pracht der süßen Überreife. Dahinter aber wittert man schon die Zersetzung, den hautgout.

Soviel über Wagner als Künstler im engen technischen

Sinn. Wir konnten ihn in die Linie des Barocks einreihen, da wir sahen, wie er ganz dessen Ziele verfolgt: Wirkung im monumentalen Sinn mit vorwiegend sinnlichen Mitteln. Das alles war noch vorwiegend Form, wenn auch darin ein gewisser Inhalt des Lebensideales hier und dort schon zu erkennen war. Diesen suchen wir nun ganz auszuschöpfen. Er wird sich in dreifacher Gestaltung zeigen: in der Form des Barocks spricht sich Wagner aus als Pessimist, als Mystiker und als Christ.

2. Wagner als Pessimist.

Über den Menschen des 19. Jahrhunderts hat wie ein schwerer Druck der Pessimismus gelegen — wohl begreiflich. Das ruhelose Streben nach Eroberung der sichtbaren Welt, der sog. Fortschritt, der dieser Zeit die Prägung gibt, konnte die Seele nicht stillen, die nur an geistigen, idealen Gütern satt werden kann, und so stellte sich dieser Pessimismus als ein notwendiges Gegenstück zu jener Anbetung des äußeren Fortschritts ein. Nun aber sind die genialen Menschen die feinsten Resonanzen für die Melodie der Zeit, und gar erst ein Barockkünstler mit seiner starken Empfindung für Großes, Ganzes, Zusammenhängendes Dazu trat aber bei Wagner noch die eigenste schwere persönliche Erfahrung, ein Leben voll Zerrissenheit, ein schier unglaubliches Hin- und Hergeworfenwerden aus einer Unsicherheit in die andere, schwerste Enttäuschungen, aussichtsloses Liebessehnen, boshafte Feinde. Letzter und tiefster Grund aber war folgendes: Vor Wagners Seele stand in kräftigster Energie und Klarheit ein Lebensideal: die Liebe — das Wort im weitesten Sinn, erotisch und sozial — und ihre Offenbarung durch die Kunst. Nun muß jeder Idealist in dem Grade ein Pessimist sein, als er sein Lebensideal geleugnet, verkümmert, zertreten sieht. Und dazu hatte Wagner genug und übergenug Gelegenheit. Mit heiligem Zorn erkannte er, daß die Kultur der Zeit das Gegenteil von Liebe sei, nämlich Torheit, Verlogen-

heit, Selbstsucht, zusammengefaßt in dem Trieb nach äußerer Macht, nach Geld. „Wohin wir in der zivilisierten Welt sehen, erkennen wir die Entartung des Menschen", eine Entartung durch „Lug und Trug", das Gegenteil von „Fortschritt". Die Kunst, die jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt, ist ihrem wahren Wesen nach „Industrie", ihr moralischer Zweck ist der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die „Unterhaltung der Gelangweilten".

Was ist der Grund dieser Degeneration? Den eigentlich treibenden erkennt Wagner in dem „bleichen Metall, dem wir in knechtischer Leibeigenschaft untertänig sind". Nicht das Gold an sich ist schlecht — die Rheintöchter erfreuen sich ohne Schaden des glänzenden Schatzes, weil sie ihn naiv anschauen, selbst ein Stück Natur — aber der Mensch benutzt es zur Macht auf Kosten der Liebe. Das ist der Kern des menschlichen Elendes. So predigt es der ganze „Ring":

Kein Froher soll wer ihn besitzt,
seiner sich freu'n; den sehre Sorge,
keinem Glücklichen lache und wer ihn nicht hat,
sein lichter Glanz; nage der Neid!

Selbst die Götter lassen sich verführen. Wotan trachtet nach dem Ring, d. h. er entscheidet sich bei dem Entweder—Oder von Macht und Liebe für die Macht. Die Folge ist der Untergang, die Götterdämmerung. Siegfried, die frohe, naive, unverdorbene Natur, wird unwissend mit hineingerissen — das ist die zweite Tragik des „Rings". Das Ganze soll ein getreues Abbild der Welt sein, wie sie Wagner sah: Untergang der Liebe — brutale Machtgier, die sich und andere vernichtet.

Neben dem Machthunger hat Wagner noch zwei andere mitwirkende Ursachen des Verderbens der europäischen Kultur angenommen: die unnatürliche Ernährung durch Fleisch und Alkohol und das Judentum. Der Mensch ist zum Raubtier geworden, er genießt „bis zur Unkenntlichkeit hergerichtete Leichenteile ermordeter Haustiere" — hier

sind deutlich buddhistische Anklänge wahrzunehmen. Im Judentum sah er den „plastischen Dämon des Verfalls des Menschen in triumphierender Sicherheit", den „steten Ausbeuter des allgemeinen Verfalls". Diese beiden niederziehenden Faktoren hängen darin mit dem ersten zusammen, daß auch sie das Gegenteil der Liebe, die Selbstsucht darstellen.

Jedermann weiß, daß Wagner in diesem Pessimismus bestärkt, ja verhärtet wurde durch Schopenhauers Philosophie, die ihm 1854 entgegentrat und ihm einen klärenden Feuerschein über längst Empfundenes warf. Als einziger Schmuck prangte über Wagners Schreibtisch in Wahnfried das Bild des Frankfurter Philosophen. Der alte Wagner noch erklärte: „Es kann nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauersche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen." Es war nicht bloß die trübe Beurteilung des Menschen, was ihn an Schopenhauer band, daneben standen auch die feinen Gedanken desselben über die Musik als unmittelbare Objektivation des Willens, worin Wagner seine eigensten Ideen ausgesprochen fand. Auch der Unterordnung des Intellektes unter die Herrschaft des Willens und der Anschauung konnte Wagner als Barockkünstler nur lebhaft zustimmen. Aber freilich, das stärkste Band, das ihn an Schopenhauer fesselte, war die pessimistische Beurteilung des Lebens und vor allem die Lösung dieses Leidensproblems. Zwar von Haus aus hatte Wagner eine grundandere Lösung im Sinne: Erlösung von allem Erdenleid erhoffte er durch die opferbereite Liebe eines treuen Weibes, und immer wieder klingt dieser Gedanke an, mit aller Glut seiner Kunst vermochte er ihn lebendig zu machen. Indes im Tristan, dessen Dichtung, nächst Parsifal, die letztkonzipierte ist, geht dieser Liebesgedanke in die Form der Entsagung über, auch er wird dem Pessimismus geopfert. Das treue Weib erlöst nicht mehr zu positivem Leben, sondern zum Nirwana. Die Lösung

ist also die uralte Antwort Indiens auf das Leid: Verzichten, entsagen, verneinen. Leben heißt Leiden. Darum entsage dem Leben. Dann verstopfst du auch des Leidens ewigen Quell. Vom Holländer bis zum Tristan geht durch Wagners Werk eine leuchtende Kette des Entsagens, des Verneinens seiner selbst. „Sehnsucht — Sehnsucht — unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen — Schmachten und Dürsten. Einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen." „Ich kenne nur noch eine Hoffnung und einen Schlaf, einen Schlaf, so tief, daß alles Gefühl der Lebenspein aufhört." So schrieb Wagner, als er den Tristan schuf, der das Hohelied dieser Stimmung ist.

„Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebestod!
In deinen Armen
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Not befreit."

Doch hat vielleicht Wagner — ganz so ist es auch mit dem buddhistischen Nirwana — den Tod nicht einfach als Eingang zur absoluten Vernichtung aufgefaßt. Wenigstens scheint mir das aus manchen Stellen bei Tristan hervorzugehen und besonders aus einer Äußerung Wagners, die, wenn man ihr die Ehre antut, sie zu nehmen, wie sie lautet, deutlich genug von einem bewußten Leben nach dem Tode redet: „Über Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens, ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen ohne Schranken, ohne Bande, unzertrennbar („ohne Meiden, ohne Scheiden, traut allein, ewig heim, in ungemess'nen Räumen übersel'ges Träumen", „endlos ewig ein-bewußt"), — oder sollte man das zu dem banalen Gedanken entleeren: „im Leben getrennt, im Tode vereint"?

Mit dieser Lösung aber — Entsagen bis zum Tod als höchstes Glück — berührt sich Wagner nicht bloß mit dem pessimistischen Buddhismus, sondern ebenso auch mit der Mystik, die ja mit jenem verwandt ist, sich aber von ihm doch, wie Wagner, durch stärkeres Betonen des

Glückes der Entsagung unterscheidet. Wir wenden uns jetzt dieser Beleuchtung des Wagnerschen Lebensideales zu.

3. Wagner als Mystiker.

Die Mystik ist eine Tochter des Pessimismus. Sie tritt immer da auf, wo eine überreife Kultur im Niedergang steht und zum Überdruß reizt; wo die feiner empfindende Seele aus dem widerlichen Fäulnisgeruch des Verfalles herausmöchte und in die eigene Innenwelt flieht, wo sie frei ist von Dunst und Lärm des verkommenen Alltags. So ist die Mystik eine Tochter der Resignation, aber sie hat schönere Augen als ihre Mutter. Denn es glänzt ihr das himmlische Licht des höchsten Gutes auf und ihr Antlitz verklärt sich. Mystik ist nichts anderes als Flucht aus dem zerstreuenden Vielerlei einer sich auflösenden Welt in das eine, höchste, ungeschiedene Gut. In der Abgeschiedenheit, die in der letzten Folge auch auf das eigene Ich verzichtet, genießt sie verzückt die äußerste Seligkeit im Genuß des höchsten Gutes. Das Ich wird von der Unendlichkeit aufgesogen, vergottet, es geht in der bräutlichen Einigung mit der Gottheit in dieser unter. Wie dieses „Höchste" gedacht wird, ist nicht zu beschreiben. Es ist eben „unbeschreiblich". Darum ist die Mystik ihrem Wesen nach interreligiös. Chinesische, buddhistische, griechische, romanische, germanische Mystik ist im Wesen dasselbe — ein seliger Untergang im unbeschreiblichen Höchsten.

Inwiefern ist nun Wagner ein Mystiker? Wir haben vorhin „Tristan und Isolde" als hohes Lied des Pessimismus, des leidvollen Entsagens angeführt. Wir können es ebenso als Hochgesang der Mystik ansprechen. Denn wenn das Mystik ist, seliges Untergehen in einem höchsten Gut, dann ist dieses Drama reine Mystik.

„In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All, —
ertrinken, —
versinken, —
unbewußt, —
höchste Lust!"

Besser hätte eine Dominikanernonne des 14. Jahrhunderts ihre mystischen Gefühle auch nicht wiedergeben können. Zugleich sieht man, wie Mystik in ihrem „wogenden Schwall" dem Barockstil sich anpaßt mit seinem vorhin gekennzeichneten Überschwang der Gefühle, seinem Drängen auf das Ganze, Unendliche, das „wehende All".

Ein weiteres mystisches Moment, das uns vielfach in Wagners Werk begegnet: Alle Mystik verneint den eigenen Willen. Denn jeder eigene Wille ist Bejahung des Individuellen, also Verneinen des Allgemeinen, des höchsten Gutes. „Alles ist im Paradiese erlaubt, sagt die „Deutsche Theologie", nur nicht ein Baum: eigener Wille." Entwerden, d. h. auf den eigenen Willen verzichten, predigt die deutsche Mystik des 14. Jahrhunderts in vielstimmigem Chor. Die Mystik ist also abgesagter Feind des Egoismus, des Selberetwasseinwollens. Wagner aber war, wie wir oben gesehen haben, der erklärte Herold der Liebe, die entsagen kann zum Besten des anderen. Senta, Elisabeth, Hans Sachs — alle entsagen.

Ein dritter Zug: Bei aller Vergeistigung geht die Mystik doch stets von dem Sinnenfälligen aus und bleibt insofern an diesem haften, als sie zur Verdeutlichung ihrer abstrakten Gedankengänge des Bildes, des Gleichnisses nicht entbehren kann. Alles Vergängliche ist ihr zwar nur ein Gleichnis, aber diese Bedeutung hat es eben doch und behält sie. Nun hat aber die Mystik aller Zeiten es immer als beklagenswert gefunden, wie wenig wirklich entsprechend das bildliche Wort sei für das, was sie gern ausdrücken möchte. Das Erlebnis geht ja immer über das enge Gefäß der Rede hinaus. Dionysius Areopagita empfindet es als einen schweren Mangel, daß wir nur durch sinnliche Bilder zur Anschauung des Göttlichen gebracht werden können, und Seuse klagt fast ein Jahrtausend später, seine Worte seien doch nur wie abgeschnittene, verwelkende Rosen, während sein Zeitgenosse Tauler die mystischen Erlebnisse überhaupt „unwortliche Dinge" nennt. Dieser allgemeinen

Not der Mystiker wurde nun Wagner Herr, indem er an die Stelle des unzulänglichen Wortes den Ton setzte. Er schwang sich damit an die Spitze der Mystiker, die andere ihr Erlebnis nacherleben lassen können. Das war ja gerade das hohe Glück seines Schaffens, daß er mit dem ihm so beispiellos zu Gebote stehenden musikalischen Ausdruck viel, viel deutlicher mitteilen konnte, was er erlebte, und somit das vollenden konnte, was alle Mystiker bisher nur im Schatten hatten andeuten können. Die Musik, sagt Wagner mit Schopenhauer sehr richtig, ist das Mittel, das die seelischen Regungen nicht bloß symbolisch wiedergibt, sondern sie selbst verkörpert. Die Musik ist ihm nicht bloß ein „das bedeutet", sondern ein „das ist".

Und endlich noch ein wichtiger mystischer Zug bei Wagner: Wie aller Mystik, so verblaßt auch ihm alles historische Geschehen zu Abbildern innerer, seelischer, überhistorischer Vorgänge. Die reinste Verkörperung ist auch hier wieder „Tristan", in dem ja fast nichts „geschieht", sondern alles bloß Seelenvorgang ist. Aber auch im Ring schimmert durch das Historische überall das Symbolische hindurch, ruhend auf den stark potenzierten Gestalten der Götter und Helden. Ursprünglich hatte Wagner vor, das mittelalterliche Nibelungenlied zu dramatisieren, er legte es aber bald hinweg und wandte sich der *mythischen* Gestalt des Stoffes zu als der Form, in der das Allgemein-Menschliche deutlicher heraustrat. Er ging in die nationale Literatur soweit zurück, bis er das Nationale auf dem Urgrund des Allgemeinen verankert sah.

„Ich fühlte, daß ich das Höchste, was ich vom rein menschlichen Standpunkt aus erschaute und mitzuteilen verlangte, in der Darstellung eines historisch-politischen Gegenstandes nicht mitteilen konnte." „Nur das Reinmenschliche, von allem Historisch-Formellen losgelöst, konnte mich zur Teilnahme stimmen." Diese Wendung vom Historischen (zuletzt im Entwurf von Kaiser Friedrich) zum Mythologisch-Allgemein-Menschlichen (zuerst im Siegfried)

erklärt Wagner selbst für den Beginn einer „neuen und entscheidendsten Periode" seiner „künstlerischen und menschlichen Entwicklung". Er meinte, daß gerade die Musik vortrefflich dazu passe, ja daß sich dieses Allgemein-Menschliche und der Geist der Musik geradezu einander fordern. Denn „das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, Liebe, Sehnsucht selbst". „Die Musik gibt den Charakter der Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten an sich", also nicht nach ihrer äußeren, historischen Erscheinung.

Wie aber das Historische, die Geschichte auf ihren seelischen Kern gebracht wird, so auch die Natur. Meisterhaft versteht es Wagner, einen unbeseelten Vorgang, eine natürliche Erscheinung zu beseelen: den Regenbogen, die Rheinflut, das Gewitter, das hämmernde Eisen. Das aber ist eben „mystisch", alles beseelt zu sehen, alles in der Allseele sein Leben führen zu lassen.

So vereinigt also Wagner in sich alle wichtigen Merkmale des Mystikers: den unaufhaltsamen Drang, in einem höchsten Gut unterzugehen, den Verzicht auf selbstischen Eigenwillen, die Beherrschung der ausreichendsten mystischen Sprache, nämlich der Musik, den Zug zum Allgemein-Menschlichen, das er, alles beseelend, im Historischen wie im Natürlichen als wahrhaften Kern fand. Wir sahen dabei, wie der Meister selbst diese Wendung vom Historischen zum Mystischen als entscheidenden Wendepunkt seines Lebens empfand.

Er sollte noch einen solchen überschreiten. Denn noch hatte er nicht das ganze Gebiet der Mystik durchmessen. Im Alter sollte er noch in den heiligen Hain eintreten, da ihn der Hauch christlicher Mystik umwehte. So kam er vom Pessimismus zur Mystik und von der Mystik zum Christentum.

4. Wagner als Christ.

Bis auf ein paar Jahre nach der 48er Revolution hat Wagner zur Religion stets ein positives Verhältnis gehabt. Durch Rienzi, Tannhäuser und Lohengrin geht ein starker religiöser Ton. Alle drei Helden beten, und zwar erscheint ihr Gebet nicht bloß als Zierat, sondern an den entscheidenden Knotenpunkten der Handlungen als natürliches, notwendiges Glied der zusammenhängenden Kette des dramatischen Geschehens. In den späteren Werken wird sodann immer wieder das Problem der Erlösung aufgerollt, das ja dem religiösen Bedürfnis so nahe verwandt ist und ohne religiösen Einschlag gar nicht gelöst werden kann. Freilich kam Wagner zunächst, wie wir sahen, zu einer Lösung, die zwar religiös gefärbt war, aber keine einzige christliche Spur in sich trug; es war reiner Buddhismus.

Da tritt Wagner in die letzte Periode seines Lebens ein. In ihr werden die buddhistischen Ideen durchzogen, ja überflutet mit christlichen. Von jeher hatte Wagner der Person Jesu Ehrerbietung entgegengebracht, wenn er auch ihre Gestalt sehr willkürlich ausdeutete. Jetzt nähert er sich dem wirklichen Jesus. Den Höhepunkt bildet der Parsifal. Theoretisch hat Wagner diese letzte Erkenntnis festgelegt in der Schrift „Religion und Kunst" von 1880.

Wir gehen von letzterer aus. Nachdem hier Wagner zunächst, seinem nie aufgegebenen Pessimismus entsprechend, die „Degeneration" seiner Zeit beschrieben und begründet hat (Abfall vom friedlichen Hirtenleben und von der Pflanzennahrung — Judentum und Kapitalismus, Materialismus), gibt er die beiden Mittel an, die allein Rettung (Regeneration) bringen können: Rückkehr zur Natur und Rückkehr zur Religion, und zwar gibt es nur zwei Religionen, die dafür in Betracht kommen: Brahmanismus (= Buddhismus) und Christentum. Dieses aber ist dem anderen vorzuziehen. Denn jener wendet sich nur an die „Reichen im

Geist", der Stifter des Christentums aber war nicht „weise", sondern göttlich. „Sein zu qualvollem Leiden am Kreuz ausgespannter Leib" ist der höchste Inbegriff aller mitleidsvollen Liebe selbst", nicht nur als Symbol, sondern als tatsächlicher Erweis. „So erfüllt uns der leidende Gott am Kreuz, das Haupt voll Blut und Wunden, jederzeit mit schwärmerischer Regung" (Werke X, 215). Hier sieht also Wagner in dem historischen Jesus Christus die Offenbarung göttlichen Mitleides, göttlicher Liebe, welche die Regeneration der Menschheit einleiten muß. Am Anfang derselben Schrift freilich lehnt Wagner die Bedeutung historischer Geschehnisse für die Religion ab, da sie nur Umschalungen des ewig sich gleich bleibenden Kerns seien. Er schwankt also offenbar noch zwischen einer christlichen und nichtchristlichen Auffassung der Person und Bedeutung Christi hin und her. (Christlich ist natürlich nur die, welche in dem historischen Geschehen der heiligen Geschichte wurzelt.) Das ist aber nicht verwunderlich. Wir haben Wagner vorhin als Mystiker kennen gelernt. Alle christlichen Mystiker neigen zur Auflösung des historischen Lebens Jesu in das Symbolische. Wer das All-Eine unmittelbar haben will, kann das historisch Individuelle nicht brauchen. Luther nannte das freilich Schwarmgeisterei, Wolkentreten.

Aber in einem andern Punkte erweist sich Wagner als echter Mystiker christlicher Observanz: in seiner geheimnisvollen Verehrung des Blutes Christi. Die christliche Mystik hat im Blute Christ jederzeit ein besonderes Geheimnis gesehen. Schon bei Paulus und Johannes sind die Ansatzpunkte dazu gegeben (Röm. 3, 25; 1. Kor. 10, 16; 1. Joh. 1, 7; 5, 6). Diese geistigen Linien bogen dann in dem Mysterium der Eucharistie ins Physisch-Metaphysische ein und gelangten namentlich in der Theologie Bernhards und Zinzendorfs, überhaupt des Pietismus zu ungeheurer Popularität. Bei dieser Blutheologie kommt Wagner auf Einfälle, die mindestens so merkwürdig sind, wie sie die Geschichte dieses Frömmigkeitstypus

sonst vielfach kennt. So faßt er z. B. das hl. Abendmahl als Protest Jesu gegen die Fleischnahrung auf. Der Herr habe hier sein Blut als höchstes Sühneopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch hinstellen wollen. „Brot und Wein — solches allein nehmet!" wobei Wagner nur übersieht, daß Christus kurz vorher die Schlachtung des Passalammes angeordnet und sich an diesem Mahl beteiligt hat, überdies sonst über diese Sache kein Wörtlein hat verlauten lassen, was bei der Wichtigkeit, die ihr Wagner beilegt, befremdlich erscheinen muß. Dennoch nennt Wagner das Abendmahl in dieser ihm beigelegten Bedeutung das einzig echte Sakrament der christlichen Religion, das einzige Heilamt des christlichen Glaubens, mit dessen Pflege alle Lehre des Erlösers ausgeübt werde. In seiner letzten vollendeten Schrift (Heldentum und Christentum, 1881) kommt er noch einmal auf Christi Blut zu sprechen. Dort ist ihm in eigentümlicher Mittelstellung zwischen physischer und metaphysischer Qualität Christi Blut der Quell der Reinigung für die durch Blutmischung degenerierte Menschheit. Es ist ihm dort der Inbegriff des bewußt wollenden Leidens, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung als Urquell derselben sich ergießt, als göttliches Sublimat der Gattung selbst.

Es ist eben gesagt worden, daß solche Blutmystik immer auftritt in dem (mit Mystik stets verbundenen) Pietismus. Nun fällt Wagners Wendung zum Christentum in eine Zeit, da nach der Blütezeit des Neuluthertums der Neupietismus zur Herrschaft gelangte (z. B. in dem Beginn der Gemeinschaftsbewegung). Wir sehen also, wie sich Wagner als Christ, ohne es zu wissen, ganz in den religiösen Gesamtzug der Zeit einreiht, in den pietistischen. Daher es denn auch kommt, daß ein so entschlossener Gegner des Pietismus wie A. Ritschl instinktiv auch Wagners Kunst ablehnte.

Nun würde zwar Wagner, bei aller Wunderlichkeit seines Blutgedankens, einen so schlichten Satz, wie ihn Paulus

schrieb: „in Christus haben wir die Erlösung durch sein Blut“ (Eph. I, 7) gewiß unbedenklich unterschrieben haben. Doch wird man sein Christentum nicht schlechthin als rein bezeichnen können. Es ist doch noch nicht geistig genug, liegt noch zu fest in sinnlicher Schale. Allerdings die Tendenz geht aufs Christliche, auf Jesus als den welthistorischen Erlöser. Daran ist nicht zu zweifeln.

Nun hat Wagner dieses Christentum künstlerisch geoffenbart in seinem letzten Werk, dem Parsifal, in dem er den Gedanken bewahrheitete, daß die Musik „streng genommen die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst“ ist.

In dieser Schöpfung Wagners drängt sich noch einmal wie in einem Alpenglühen die eigentümliche Färbung der Wagnerschen Kunst zusammen. Die künstlerische Form ist die des Barocks — malerisch-sinnlich, mit allen Mitteln wirkend: mit Glockentönen, höheren Chören, geheimnisvollem Erglänzen des Heiligtums, kurz, mit allem erdenklichen Sinnenzauber. So schwimmt das Heilige und das Magische ineinander über. Bei der Heilung mit dem Speer ist es schwer zu sagen, ob das Physische das Seelische überwiegt. Das ist aber natürlich für eine theatralische Gestaltung kein Vorwurf. Wie sollte sich denn sonst eine Bühnenhandlung verständlich machen, wenn nicht durch die sinnenfällige Form?

Sollte man aber darin doch einen Mangel finden, so wird dieser doch weit aufgehoben durch den gegenüberstehenden sittlich-religiösen Wert des Werkes. Wie nämlich hier der Barock verchristlicht wird, so auch Wagners Pessimismus. Das Weihestück predigt mit ernster Stimme den Satz: das Leid kommt aus der Schuld, der persönlichen Schuld. Amfortas leidet nicht durch ein blindes Verhängnis, sondern durch eigene Schuld; er ließ sich durch Kundry verlocken, ganz frei er selbst. Das ist zunächst eine wertvolle Wendung gegenüber dem Materialismus und Naturalismus der Zeit, der den Menschen zum un-

verantwortlichen Naturwesen herabwürdigte und in seinem Leid und seiner Sünde nur einen unabwendbaren Naturvorgang erblickte, den man in dumpfer Ergebung eben ertragen müsse. Nun ist zwar diese Betrachtung des Leides als einer Schuld auch eine buddhistische Lehre, indes es ist doch immer auch eine der christlichen Kirche zugewandte Seite des Pessimismus. Unmittelbar in die Halle des Christentums aber führt nun die Lösung des Leidens- und Schuldproblems. Wodurch nämlich läßt Wagner die Schuld lösen? Zweierlei reicht sich hier die Hand: von der Seite der Menschen ist es Mitleid mit dem schuldig Leidenden, von seiten Gottes ist es Christi Sühneblut. Mitleid: der Mitleidsgedanke ist nicht christlichen Ursprungs, sondern buddhistisch-schopenhauerisch. Christlich ist viel weniger das negative Mitleid, als vielmehr die positiv-aktive, aufrechte Liebe. Mitleid kann Schwäche, ja Sünde sein; in diesem Sinne ist Nietzsches scharfe Kritik am Mitleid voll berechtigt. Das Neue Testament kennt überhaupt gar nicht den sentimental-abgeschwächten Begriff des Mitleides, dafür hat es „Barmherzigkeit" oder eben „Liebe". Bei Wagner tritt das Mitleid beherrschend hervor als die weiche Stimmung, die das Leid anderer als eigenes empfindet, besonders auch beim Leiden des unschuldigen Tieres. Man erinnere sich der Schwanenszene im 1. Akte des Parsifal. Auf einer Jagd wurde Wagner 1832 durch den wehen Blick eines verwundeten Häsleins so erschüttert, daß er nie wieder ein Gewehr berührte. In Luzern ließ er sich von einem Hunde beißen, dem er die blutende überfahrene Pfote verbinden wollte. Gegen die Vivisektion schrieb er eine besondere Schrift, in der er behauptet, daß sich der Mensch erst dadurch vom Tiere unterscheide, daß er mit dem Tiere Mitleid hätte. Von dem Kreuz auf Golgatha her hört er „das Seufzen des tiefen Mitleides". Nun ist aber zu beachten, wie bei Wagner der Begriff des pessimistisch-buddhistischen Mitleides in den christlichen der Liebe übergeht. „Nur die dem Mitleid entkeimte und im

Mitleid bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe." „Ich empörte mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger und so ward ich Künstler." „Woran geht unsere ganze Zivilisation zugrunde als an dem Mangel an Liebe?" „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. Die Liebe ist die Königin. Sie ist darum auch die einzige Retterin." „Die Erlöserin ist die Liebe." Das kann sie aber sein, weil sie den anderen versteht, sein Leid, seine Schuld freundlich durchschaut und darum weiß, wo und wie sie helfen kann. „Alles Verständnis kommt aus der Liebe" oder der Mensch wird, wie es im Parsifal durch Worte klassisch formuliert sich durch Töne unvergeßlich in die Seele gießt, „durch Mitleid wissend" (nicht: wissend, und darum mitleidig; das instinktive Gefühl soll wie immer bei Wagner dem Intellekt vorangehen, ihn überwiegen) — ein Mitleid aber ist es, das nicht bloß wehleidig den andern bejammert, sondern kraftvoll zur rettenden Tat schreitet.

So wird die Erlösung vermittelt: die mitleidende Liebe wird dem leidenden Menschen der Schuld ein Führer zum begnadigenden göttlichen Mitleid. Dieses ist die objektive Grundlage der Erlösung. Offenbar und verbürgt wird sie in Christi Blut.

Es ist natürlich klar, daß in einem stark sinnenfälligen Worttondrama der Bühne die reine Geistigkeit der evangelischen Botschaft nicht in ihrer ursprünglichen Schlichtheit gegeben werden kann. Aber das scheint mir doch aus all der bunten und klingenden Schale sich als Kern herauszuschälen, daß die Begnadigung des Menschen durch die göttliche mitleidende, vergebende Liebe erfolgt, die in Christi Opfertod der Menschheit dargeboten worden ist. Daß dabei der vermittelnde Held mit den Farben des göttlichen Erlösers geschmückt wird (Salbung, Fußwaschung), das ist nicht verwunderlich. Der Glanz des Erlösers teilt sich auch seinem Boten mit. Keinesfalls darf diese Ähnlichkeit dazu verleiten, etwa in Parsifal den Erlöser zu sehen.

Dagegen spricht alles andere, namentlich Wagners Worte an Wolzogen, von denen dann noch die Rede sein soll.

Diese allgemeine Wahrheit bekommt nun noch ein besonderes Gesicht, wenn wir im Parsifal das erkennen, was er vor allem noch sein will, nämlich ein welthistorischer Absagebrief an die ganze in selbstsüchtiger Sinnlichkeit geknechtete Kultur Europas, die Wagner selbst tief schmerzlich als Sklaverei, Leid und Schmach erlebt hatte gleich Amfortas. Der Augenblick, da Parsifal sich rein aus den Armen der Kundry löst, mitleidig wissend wird, ist die dramatische Darstellung des großen Momentes der Wiedergeburt, die im Blick auf den mitleidenden Erlöser sich zum Heil der Menschheit vollendet. So wird denn schließlich das negative Entsagen, das buddhistische Verneinen, das auch wohl durch den Parsifal stark geht — ist er doch zusammengeschmolzen aus einem christlichen und einem buddhistischen Entwurfe — übertönt durch das Positive, das Helfen und Heilen, das Wiedergutmachen und Retten. Das Christentum mit seiner Lebensbejahung bleibt Sieger. Der einseitig buddhistisch-schopenhauersche Pessimismus ist überwunden. „Der Glaube lebt".

Daß wir im Parsifal eine tatsächliche und entschiedene Hinwendung Wagners zum Christentum mit Recht festgestellt haben, wird noch dadurch bestätigt, daß Fr. Nietzsche seitdem mit Wagner als mit einem, der zum Kreuze gekrochen sei, völlig brach. Außerdem wird es durch Wagners Schrift über Religion und Kunst gestützt, aus der wir schon oben verschiedene Stellen mitgeteilt haben, und aus der wir hier noch das entscheidende Wort anführen wollen: „Stets wird die ungeheure Tragik dieses Weltendaseins zur Empfindung kommen und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuz als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben." Endlich mögen hier die bekannten schönen Worte einen Platz finden, die uns Wolzogen aus Wagners Munde berichtet hat und die, wenn auch vielleicht ihre Formulierung z. T. auf des Berichterstatters

Rechnung kommt, doch inhaltlich mit dem bisher Festgestellten völlig übereinstimmen und darum an ihre Echtheit glauben lassen. Wagner sagte danach am Tage nach der Vollendung des Parsifal zu Wolzogen folgendes: „Man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von außen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn. Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das höchste Gut eines Menschen." Ein anderes Mal erklärte er: „Man könnte meinen, es habe ja doch so viele Märtyrer und Heilige gegeben, warum sollte gerade Jesus der Göttliche unter ihnen sein? Aber alle jene heiligen Männer und Frauen wurden es erst durch göttliche Gnade, durch eine Erleuchtung, eine Erfahrung, eine innere Umkehr, die sie aus sündigen Menschen zu Übermenschen werden ließ, die uns nun beinahe wie unmenschlich berühren. Auch Buddha war ein wollüstiger Prinz mit seinem Harem, ehe ihm die Erleuchtung kam. Es war sittlich groß, erhaben von ihm, aller Weltlust zu entsagen, aber es war nicht göttlich. Bei Jesus dagegen ist von Anfang an völlige Sündenlosigkeit ohne jede Leidenschaftlichkeit, göttlichste Reinheit von Natur, und dabei erscheint er doch nicht — was man denken könnte — wie etwas „Interessantes", oder gar wie etwas Unmenschliches, sondern diese reinste Göttlichkeit ist gänzlich von reinster Menschlichkeit, die uns durch Leiden und Mitleiden allgemein menschlich ergreifen muß, eine unvergleichliche Erscheinung. Alle anderen *brauchen* des Heilands. Er *ist* der Heiland."

So siegt bei ihm zuletzt Jesus über Buddha. Wir sehen also: Wagners Christentum ist eine feststehende Tatsache.

Wenn wir nun fragen, welcher der historischen Ausprägungen des Christentums er sich anschloß oder wenigstens am nächsten stand, so ist da zunächst zu sagen, daß Wagner, zu den vielen Frommen der letzten 150 Jahre gehörte, die

christlich eingestellt waren ohne eine bestimmte Kirchlichkeit. Wagner hat sogar, auch noch in den letzten Jahren seines Lebens, recht böse Worte gegen die Kirche gesprochen, er meinte allerdings damit die Christenheit, nicht das Christentum. Dennoch ist es klar, daß er, zwar nicht dogmatisch-kirchlich, aber auf das innere, fromme Empfinden gesehen, doch einer ganz bestimmten kirchlichen Ausprägung des Christentums nahe stand: er zeigt sich deutlich dem katholischen Lebensideal verwandt.

Wir haben Wagner als Mystiker kennen gelernt. Nun kann aber kein Zweifel sein, daß das Wesen der katholischen Frömmigkeit Mystik ist. Die mystische Weltabgezogenheit, die Entrücktheit, der sinnlich-übersinnliche Überschwang, das alles ist unprotestantisch und ist katholisch. So konnte Wagner gelegentlich auch einmal den Mönch als christlichen Helden der Entsagung feiern. Ferner kleidet sich die katholische Frömmigkeit seit dem 16. Jahrhundert in das Gewand des Barocks, in dessen Blütezeit sie sich restauriert hat — damit aber hat sie sich dem Stil verschrieben, den wir bei Wagner als den wesentlichen festgestellt haben. Die ganze Parsifalmystik, ihr irdisch-überirdischer Glanz und Klang, ihre starken Farben und lebhaften Bewegungen, all das erinnert an den katholischen Kultus, bis in Einzelheiten hinein geht es. Es ist hier wie dort die „wundervolle Märchenpracht, die den Sinn gefangen hält", das Ineinander von Verzicht und Sinnenfreude, von Mystik und Barock.

Gegen diesen heimlichen Katholizismus Wagners fällt nur wenig ins Gewicht seine Verehrung für die Person Luthers, dessen Werke in der Bibliothek von Wahnfried einen Ehrenplatz hatten; auch die Reformationsstimmung in den Meistersingern ist doch zu vereinzelt, um für Wagners Lebensideal bestimmend zu sein. Gewiß werden hier Töne angeschlagen, die das herrliche Leben des 16. Jahrhunderts vor uns aufsteigen lassen, aber selbst der an sich so wundervolle Chor: „Wacht auf" hat doch etwas von der Süße

des Barocks in sich, die so ganz unlutherisch ist. Was Luthers Geist ist, kann man musikalisch nur an Bach erleben, an seiner fröhlichen, getrosten, klaren Zuversicht, Wagners Glaube ist zu weich, zu mystisch. Dort leuchtet männliches Vertrauen, hier weibliche Hingabe.

Sollen wir zum Schlusse ein Urteil über den Wert des Wagnerschen Lebensideals abzugeben versuchen?

Es ist sehr schwer, gerecht über die Erscheinung einer Zeit zu urteilen, in deren Folgen wir noch mitten drin stehen. Aber vielleicht läßt sich doch einiges, wenigstens andeutungsweise, und in aller Bescheidenheit, vorbringen, wenn wir den Gegenstand unter allgemeine Gesichtspunkte stellen.

Wir haben Richard Wagner als einen Mystiker des Barocks erkennen zu müssen geglaubt. Mystik und Barock sind aber immer Zeichen einer überreifen, zum Ausgange neigenden Kultur. So reiht sich Wagner in einer Kette als abschließendes Glied an. Er ist der Gegenpol zu J. S. Bach. Bach ist Prophet. In seiner Kunst klingt alles Kommende, oft mit überraschender Deutlichkeit, an. Wagner ist Abschluß: in ihm klingt das Vorangehende nach, wie in der überreifen Frucht des Sommers ganze Glut sich sammelt. Es ist die satte Färbung der Abendbeleuchtung. Er selbst ein Lobredner der Nacht, des Einschlafens, des Vergehens. So haftet ihm denn auch ein Hauch der Dekadence an, bei aller Kraft, die er ausströmt, aber beides ist nun eben einmal im Barock zusammen gegeben. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Wagners Musik auf unser Geschlecht — 1200 Wagneraufführungen jährlich in Deutschland — erweichend gewirkt und den Verfall gefördert hat. Sie vermag schwerlich einer sich immer nur der „Stimmung" hingebenden Generation Kraft und Mark einzubilden. Über den Alltag erheben, die Seele aufspannen für große und größte Gedanken, das kann sie sicher, aber ebenso vermag sie dann auch die erhobene Seele aufzulösen in weiche, süße, übersüße Stimmung, d. h. sie zu lähmen

für die Tat. Sie hat zu viel Indisches in sich. Schlafen, schlafen, nie wieder aufwachen — aber im schönen Genusse einschlafen, das ist ihr Lebensideal. Auch das Positive, das Wagner zu predigen scheint, die Liebe, ist doch vom Genusse zu wenig unterschieden, als daß sie als Aufforderung zur Tat wirken könnte, vom „Mitleid" ganz zu schweigen. Andererseits aber soll dem Meister unvergessen bleiben, daß er seine ganze großartige Wucht eingesetzt hat gegen den Mammonismus der Zeit, als den schlimmsten Teufel des 19. Jahrhunderts, aus dem die anderen gewachsen sind. Das ist die Botschaft und die Wahrheit des Rings.

Aber nun tritt im Parsifal, diesem einzigartigen Werke, die heilende Ergänzung hinzu. Hier wird das Mitleid zur Liebe und die Liebe zur helfenden Tat. Und vor allem: Das Ganze ist objektiv verklammert in der historischen Tat Jesu Christi, also schließlich bewahrt vor dem dekadenten Zerfließen in bloße Stimmung, ins Uferlose. Gewiß wird man Wagners Parsifal nachsagen können, daß er nicht frei ist von Parfüm und Kulisse, daß er, verglichen mit der schlichten Feldblume des Evangeliums, eine prachtvolle Treibhauspflanze ist, auch daß er nicht frei ist, was damit zusammenhängt, von dem schweren Lotosduft des Buddhismus, aber jenes war notwendig gegeben mit der Bühnenform und dieses ist als ein natürliches Nachklingen aus Wagners Vergangenheit begreiflich und verzeihlich. Auf alle Fälle aber gebührt Wagners Parsifal das hohe Verdienst, zahllosen Ästheten des Wagnerkultes die Richtung auf die Religion, ja auf das Christentum gegeben zu haben.

Nicht Produkt der Altersschwäche ist Parsifal, sondern das Morgenrot einer neuen Periode. Denn Wagner stellt sich damit ganz in die Reihe, ja verheißungsvoll an die Spitze derer, die nach dem religionslosen Materialismus und Naturalismus der europäischen Kunst wieder religiöse Töne wagten, gewiß noch zunächst in oft wunderlichen Formen, aber doch als hoffnungerweckende Anfänge, grüne Spitzchen

aus dem verwesenden Dung des Verfalls, Anfänge, die unter dem grausamen Realismus des Krieges und den Schrecken der Umwälzung vielleicht noch einmal aus weichen frommen Träumen zu hartem männlichen Glauben erzogen werden, indem sich ihr buntes, krauses Wellenspiel zu breiten, starken Wogen glättet.

So ist Wagner schließlich, wie alle ganz Großen, ein Januskopf. Das eine Angesicht schaut in das vergangene Jahrhundert mit seiner sinnlichen Überreife, Müdigkeit, Hoffnungs- und Religionslosigkeit, das andere schaut in die Zukunft, da die Religion, das Christentum wieder etwas gelten wird, aber nicht aus ästhetischer Liebhaberei, sondern einfach, weil wir sonst sterben würden.

Literaturangaben für weiteres Studium.

1. Bach (1685—1750): Die grundlegende und umfassendste Biographie schrieb Phil. Spitta, 2 Bde., 1873/80. Die neueste, durch geistvolle Psychologisierung der Werke Bachs sich auszeichnende: Alb. Schweitzer, 3. Aufl. 1920. Seit 1904 erscheint das Bachjahrbuch. Für unsere Fragestellung ist wichtig: Rud. Wustmann, J. S. Bachs Kantatentexte, 1913 (textkritische Wiedergabe mit bemerkenswerter Einleitung).

2. Mozart (1756—1791): Edw. Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts u. s. Familie, 1914, 5 Bde. Bd. 1 u. 2: Mozarts Briefe; Bd. 5: Mozartikonographie. Hübsche Auswahl der Briefe von Alb. Leitzmann, 1910 (Inselverlag). Die klassische Biographie schrieb O. Jahn, 1856, 5. Aufl. in vollständiger Neubearbeitung von H. Abert, 1919 ff. Wertvoll: L. Nohl, M. nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, 1880.

3. Wagner (1813—1883): Die Literatur ist Legion. Osterlein zählte von 1882—1895 10 181 Nummern der W.-Bibliographie. Gesamtausgabe der Schriften und Dichtungen in 10 Bdn., 1871—83. 4. Aufl. 1907/8. Ausführliche Biographie: C. F. Glasenapp, Das Leben R. Wagners in 6 Büchern dargestellt, 6 Bde., 1.—5. Aufl. 1905—1912. — O. Schmiedel, R. Wagners religiöse Weltanschauung (Religionsgeschichtl. Volksbücher V, 5) 1907 (mit weiteren Literaturangaben zu dem Thema).

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

Lebensideale der Menschheit.

1. Heft: **Dürer, Michelangelo, Rembrandt.** Von Univ.-Prof. **Hans Preuß,** Erlangen. **2.** Aufl. Mit einem Bildnis A. Dürers. 58 S.

2. Heft: **Konfuzius, Buddha, Zarathustra, Muhammed.** Von Univ.-Prof. **R. H. Grützmacher,** Erlangen. **2.** Aufl. Mit einem Bildnis Muhammeds. 92 S.

3. Heft: **Bach, Mozart, Wagner.** Von Univ.-Prof. **Hans Preuß,** Erlangen. **2.** Aufl. Mit drei Bildnissen. 78 S.

4. Heft: **Luther, Calvin, Loyola.** Von Univ.-Prof. **Hans Preuß,** Erlangen. Mit Luthers Bildnis. 59 S.

Vergangenheit und Gegenwart: „Obwohl auf eingehendster, historischer wie ästhetischer Deutung der Kunstwerke beruhend, ist dies feine kleine Büchlein doch weit mehr als Kunsthistorie und Aesthetik. Dem Verf., dessen Einfühlungskraft man bewundern muß, sind die Wege dieser drei Heroen Typen menschlicher Entwicklungsgänge ... Das Büchlein ist ebenso gedankenreich wie formvollendet. Jede Zeile offenbart den historischen Denker, den Kunstkenner, den Sprachkünstler. Für besinnliche Leser empfehlen wir es aufs wärmste."

Ev. Kirchenzeitung 1919 Nr. 4: Bach, der lutherische Gotiker, Mozart, der aufklärerisch katholische Christ, Wagner, der Mystiker des Barock — eine glänzende weitere Darstellung des feinsinnigen Aestheten, der uns schon drei Maler charakterisiert hat. Je weiter der Leser kommt, desto mehr wird er gefesselt und hingerissen von den überraschenden, aber der Wirklichkeit entsprechenden Ausführungen. Was mancher musikalisch Veranlagte wohl längst empfunden hat, tritt ihm hier wahr und packend entgegen.

Ev. Kirchenbote f. d. Pfalz: Fesselnd und anregend schildert Pr. die 3 Künstler nach dem tiefsten Kern ihres Wesens, darin Kunst und Leben wurzeln. Eine genußreiche Lektüre.

Die Wacht: Ich wüßte kein Buch zu nennen, das in gleich kurzer, dabei wissenschaftlich gründlicher und zugleich vorbildlich lesbarer Weise diese hervorragendsten Vertreter der außerchristlichen Religionsgeschichte behandelt.

Mecklenburg. Zeitung: Das Heft ist außerordentlich warmherzig, ja teilweise hinreißend geschrieben.

Reichsbote: Der Verf. dringt in geistvollen Betrachtungen tief in das Wesen dreier ganz Großer ein, zeigt deren gewaltiges Ringen wie ihr sie erfüllendes Ideal und den Sieg ihrer starken Persönlichkeit.

A. Deichertsche Verlagsbuchhdlg. Dr. Werner Scholl, Leipzig
Königstraße 25

Unser Luther von Prof. D. Dr. Hans Preuß

VIII, 111 S.

= 125. Tausend. =

Inhalt: I. Vom jungen Luther (1483—1505). II. Im Kloster (15 bis 1517). III. Der Ritter trotz Tod und Teufel (1517—1521). IV. Fein zur Rechten und Feinde zur Linken (1522—1539). V. Der deutsche Proph VI. Im Frieden des Lutherhauses. VII. Abendschatten und Abendsonne (15 bis 1546).

Christl. Freiheit: In meisterhafter Weise versteht es der Verf., d Ton zu treffen, der dem großen Gegenstande angemessen ist. Das ist Kun wie sie fürs Volk gut ist, und die auch den ästhetisch Anspruchsvollen in hohe Maße erfreut. So etwas hatten wir bisher noch nicht. Der Bilderschmuck d Büchleins ist trefflich mit dem Text in Einklang gebracht.

Luthers Frömmigkeit

Gedanken über ihr Wesen und ihre geschichtliche Stellung v

Prof. D. Dr. **Hans Preuß.** 1917. IV, 91 S.

Inhaltsübersicht: 1. Luthers Frömmigkeit nach ihr Wesen. Wirklichkeitssinn. Vertrauen. Gemüt. 2. Luthers Frömmigk in ihrer geschichtlichen Stellung. Das Erbe des Mittelalters. kirchl.-volkstüml. Frömmigkeit. Die apokalyptische Frömmigkeit. Die mysti Frömmigkeit. Die Frömmigkeit d. Renaissance d. Christentums. Luthers Umbildu dieser Stile. Umbildung d. kirchl.-volkstüml. Frömmigkeit; der apokalyptisch der mystischen; der Frömmigkeit der Renaissance des Christentums. Abschl

Theol. Lit.-Blatt: Alles in allem: eine geistvolle und tiefschürfe Studie, die auch stilistisch etwas Fesselndes hat.

Theol. Lit.-Zeitung: Die überaus anschauliche, bilderreiche Spra sowie die wissenschaftliche Methode, die die Frömmigkeit unter völligem Abse von ihrem Ausdruck in Gedanke und Lehre zu erfassen sucht, dürfen als h modern gelten.

Theol. Literaturbericht: Eine sehr dankenswerte, geistreiche, frisch schriebene Studie des vielseitig gebildeten, sehr belesenen Verfassers.

Kirchl. Anz. f. Dortmund: Die gründliche Schrift bietet neue E blicke in das Beste und Innerste unseres Reformators.

Der Hochweg: Eine Fülle feiner psychologischer Beobachtungen, reiche Belehrung, auch über das eigentliche Thema hinaus.

Mecklenb. Kirchen- u. Zeitbl.: Es ist das Buch, das ich gebildeten L auf ihre Frage nach Luther-Literatur jetzt mit am liebsten empfehle.

A. Deichertsche Verlagsbuchhdlg. Dr. Werner Scholl, Leip

Königstraße 25